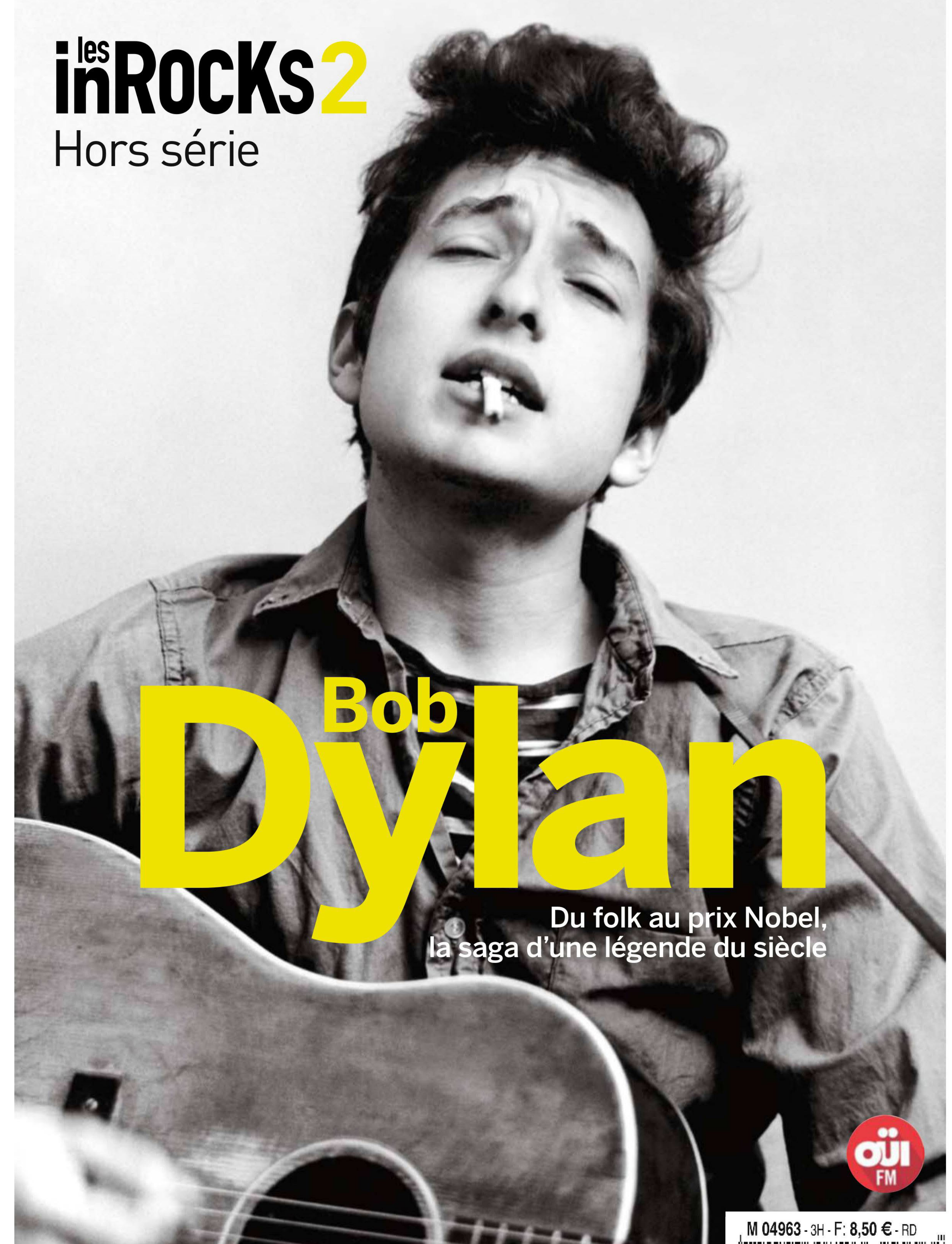


ISSN.0298-3788. Allemagne 10 €, Belgique 9,50 €, Calédonie 1600 XPF, Cameroun 5700 CFA, Canada 15,50 CAD, DOM 10 €, Espagne 10 €, Grèce 10 €, Italie 10 €, Liban 19500 LBP, Luxembourg 9,50 €, Maroc 95 MAD, Maurice île 10,50 €, Polynésie française 1400 XPF, Portugal 10 €, Royaume-Uni 9 GBP, Sénégal 5700 CFA, Suisse 15,50 CHF


En 1963.

Le prix Nobel de littérature décerné à Bob Dylan a sidéré tout le monde, en bien ou en mal. Mais à y réfléchir un peu, cet honneur est-il si surprenant ? En 2007, nous écrivions ceci : *"En voulant devenir Elvis Presley, puis Woody Guthrie, le jeune Robert Zimmerman est finalement devenu Bob Dylan* (...). *Mais Dylan est aussi un écrivain américain majeur des cinquante dernières années, comme le prouvent d'innombrables textes de chansons ou le premier tome de ses mémoires,* Chroniques, *la meilleure et plus singulière autobiographie de musicien de tous les temps."* Pour ses auditeurs, la dimension littéraire de Robert Zimmerman n'a jamais fait aucun doute, et le Nobel n'est que le glacis institutionnel qui vient poser son sceau officiel sur une dimension que l'on connaissait officieusement depuis longtemps.

Ecrivain donc, mais aussi créateur de chansons, musicien, voix singulière (on parle là de son timbre et de son phrasé), chanteur contestataire, leader générationnel contre son gré, sex-symbol, dandy impeccablement sapé, cinéaste expérimental *(Renaldo and Clara),* Juif athée reconverti un temps au christianisme pour embrouiller son monde, biker, compagnon de route de toute la scène bohème new-yorkaise des années 1960, apparition chez Sam Peckinpah, père de famille, *motherfucker* qui a envoyé balader tout le monde, à commencer par ses thuriféraires, artiste iconique qui a inspiré des milliers de chanteurs, de Donovan à Bruce Springsteen, de Lou Reed à Joe Strummer, de Kendrick Lamar à Jake Bugg, et qui fascine des cinéastes tels que Todd Haynes ou Martin Scorsese.

Dans ses mille vies et réincarnations, Dylan a été Elvis, Chaplin, Fellini, Rimbaud, Marilyn, Godard, Che Guevara, petit chanteur à la croix de bois, punk, cantor yiddish, bluesman, fantôme, chaman, sphinx, pierre qui roule sans but... Bref, Dylan est un continent à la fois dûment cartographié et *terra incognita*. Ce hors-série propose modestement de parcourir cette riche, complexe et magnifique contrée, pour un *Dylan tour* qui est aussi un tour d'Amérique et de la (contre-) culture des cinquante dernières années. Bon voyage. **Serge Kaganski**

LES INROCKS 2 HORS SÉRIE **BOB DYLAN**

RÉDACTION Directeur de la rédaction PIERRE SIANKOWSKI Rédactrice en chef ANNE-CLAIRE NOROT Secrétaire de rédaction YAËL GIRARDOT Rédacteurs PASCAL BERTIN, FRANÇOIS BON, ÉLÉONORE COLIN, CHRISTOPHE CONTE, STÉPHANE DESCHAMPS, FRANCIS DORDOR, AMÉLIE DUBOIS, JEAN-BAPTISTE DUPIN, GILLES DUPUY, SERGE KAGANSKI, CHRISTIAN LARRÈDE, FLORENT MAZZOLENI, ANNE-CLAIRE NOROT, GILLES RENAULT, JOHANNA SEBAN, EMMANUEL TELLIER **MAQUETTE** Conception graphique MANUELLE CASTELLI Couverture MANUELLE CASTELLI **MERCI À** CHRISTOPHE ALEXANDRE, PASCALE FRANCÈS **SERVICE PHOTO** Chef de service AURÉLIE DERHEE, Iconographes CAROLINE DE GREEF, VALÉRIE PERRAUDIN **PUBLICITÉ CULTURELLE** Directrice CÉCILE REVENU (musiques) Tél. 01.42.44.15.32, SIMON DELPIROU (cinéma, vidéo, télévision) Tél. 01.42.44.16.17, BENJAMIN CACHOT (arts, scènes, livres) Tél. 01.42.44.18.12, FRANÇOIS MOREAU (coordinateur) Tél. 01.42.44.19.91 **PUBLICITÉ COMMERCIALE** Directeur LAURENT CANTIN Tél. 01.42.44.19.94 Directrice de clientèle ISABELLE ALBOHAIR Tél. 01.42.44.16.69 **PUBLICITÉ WEB** CHLOÉ ARON Tél. 01.42.44.19.98, LIZANNE DANAN Tél. 01.42.44.19.90, STÉPHANE BATTU (coordinateur) Tél. 01.42.44.00.13 **DÉVELOPPEMENT/NOUVEAUX MÉDIAS** Directeurs adjoints BAPTISTE VADON (promotion, médias, diversification) Tél. 01.42.44.16.07, LAURENT GIRARDOT (événements, projets spéciaux) Tél. 01.42.44.16.08 Assistante ALICE DE JODE Tél. 01.42.44.15.68 Assistante promotion presse ANNE JOUSSELIN Tél. 01.42.44.16.68 **MARKETING/DIFFUSION** Responsable JULIE SOCKEEL Tél. 01.42.44.15.65 Chef de projet marketing direct VICTOR TRIBOUILLARD Tél. 01.42.44.00.17 Assistante marketing direct MATHILDE KAWCZYNSKI Tél. 01.42.44.16.62 Chargée de création NATHALIE COULON **ABONNEMENT** LES INROCKUPTIBLES SERVICE ABONNEMENT Libre réponse 83378, 60647 Chantilly CEDEX Renseignements au 03.44.62.52.35 ou par mail : abo.lesinrocks@ediis.fr **STANDARD/ACCUEIL** GENEVIÈVE BENTKOWSKI-MENAIS, WALTER SCASSOLINI **FABRICATION** Chef de fabrication VIRGILE DALIER, avec GILLES COURTOIS Impression, finition ROTO AISNE printed in France Distribution PRESSTALIS Contact agence DESTINATION MÉDIA – DIDIER DEVILLERS, CÉDRIC VERNIER Tél. 01.56.82.12.06, reseau@destinationmedia.fr Imprimé sur papier produit à partir de fibres issues de forêts gérées durablement, imprimeur ayant le label "imprim'vert" **INFORMATIQUE** Responsable CHRISTOPHE VANTYGHEM Assistance technique MICHAËL SAMUEL **LES ÉDITIONS INDÉPENDANTES SA** Actionnaire principal, président MATTHIEU PIGASSE Direction générale FRÉDÉRIC ROBLOT Comptabilité PATRICIA BARREIRA, ÉLODIE VALET, CAROLINE VERGIAT Administrateurs MATTHIEU PIGASSE, JEAN-LUC CHOPLIN, LOUIS DREYFUS Fondateurs ARNAUD DEVERRE, CHRISTIAN FEVRET, SERGE KAGANSKI Directeur de la publication FRÉDÉRIC ROBLOT Dépôt légal 4e TRIMESTRE 2016 ISSN 2491-5521 *Les Inrocks 2 hors série* est édité par Les Editions Indépendantes, société anonyme au capital de 326 757,51 euros RCS Paris B 428 787 188 000 21 © Les Inrockuptibles 2016, tous droits de reproduction réservés. Les Inrockuptibles, 24, rue Saint-Sabin 75011 Paris – Tél. 01.42.44.16.16, fax 01.42.44.16.00, www.lesinrocks.com

EN COUVERTURE Bob Dylan à New York en 1961 © Michael Ochs Archives/Getty Images



En 1967.



L'ATTRIBUTION LE 13 OCTOBRE DU PRIX NOBEL DE LITTÉRATURE À BOB DYLAN A ÉTONNÉ TOUT LE MONDE. UNE MAUVAISE SURPRISE POUR UNE PARTIE DU MILIEU LITTÉRAIRE, UNE EXCELLENTE NOUVELLE POUR CEUX QUI Y VOIENT LA RECONNAISSANCE D'UNE ÉCRITURE ROCK SANS PAREILLE.

par Serge Kaganski

LE JUSTE PRIX

Le Nobel de littérature attribué à Bob Dylan, c'est une nouvelle qui sidère presque autant que, en 1965, l'irruption de *Like a Rolling Stone* sur les ondes. Les jurés de l'institution suédoise ont pris là une décision historique, renversante, qui brise le ronron des prix officiels. Ce Nobel 2016 fera peut-être jurisprudence, et on attend maintenant la possible consécration littéraire de musiciens talentueusement attachés au verbe, tels que Chuck Berry, Leonard Cohen, Bruce Springsteen ou Patti Smith (on pourrait penser aussi à nos Barbara, Brel, Ferré, Brassens… mais ils sont morts).

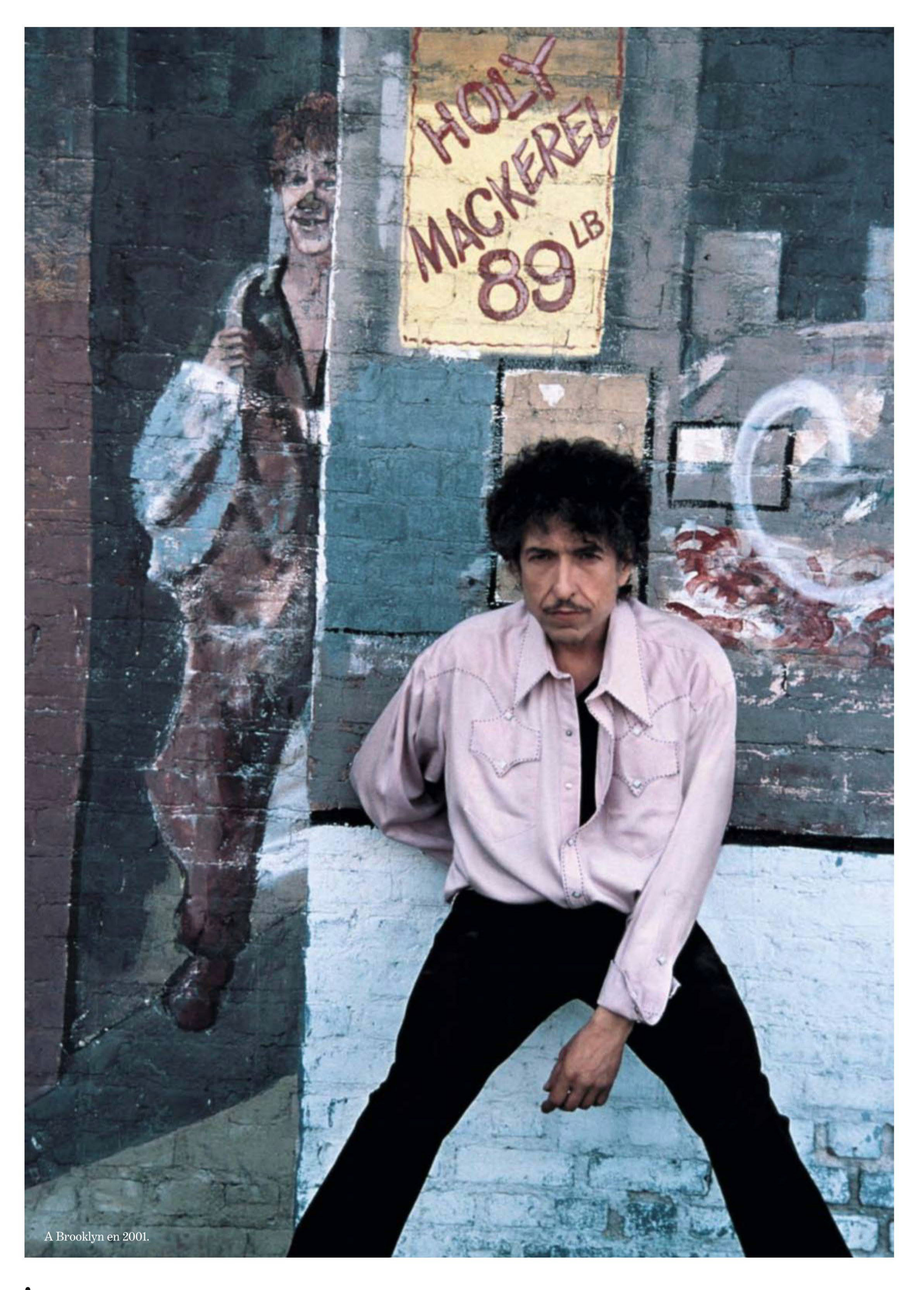
Les polémiques et grincements de dents sont également au rendez-vous, ce qui était prévisible, comme pour tout événement qui fait bouger les lignes et bouscule les habitudes. L'Ecossais Irvine Welsh, pour le coup moins révolutionnaire qu'il ne l'est dans sa prose, a balancé que ce Nobel était *"le choix nostalgique d'une bande de hippies séniles à la prostate rance"*. Amusant, mais un peu court question argument. En France, Pierre Assouline, écrivain et membre de l'académie Goncourt, a twitté : *"C'est affligeant. J'aime Dylan mais il n'a pas d'œuvre. L'académie suédoise se ridiculise. C'est méprisant pour les écrivains."*

Dylan, pas d'œuvre ? Juste cinq cents textes de chansons, de copieuses notes de pochettes, deux livres, dont *Chroniques,* unanimement salué par la critique, et *Tarantula*. Selon Assouline et autres scrogneugneux, être écrivain, ce serait donc obligatoirement publier des romans, avoir au moins dix bouquins au compteur ? Et puis quoi encore ?

Les poètes, journalistes, auteurs-compositeurs, praticiens de la tradition orale, qui tous travaillent les mots, le verbe, la parole, n'auraient donc jamais droit au statut d'écrivain et à l'AOC littérature ? Fort heureusement, les jurés du Nobel, ainsi que Joyce Carol Oates, Salman Rushdie (ces deux-là souvent cités pour le Nobel et susceptibles d'avoir un peu les boules), Stephen King ou autres Alain Mabanckou sont un peu plus ouverts, ♦♦♦♦



Bob Dylan et Allen Ginsberg sur la tombe de Jack Kerouac en 1975.



A Brooklyn en 2001.

A part le folk-blues, qu'il réécrit superbement à sa façon sans le déconstruire, il chamboule toutes ses autres influences par des effets permanents de collage et de montage, en grand baroque halluciné.

♦♦♦♦ audacieux et modernes, certains faisant justement remarquer que la tradition orale de la littérature remonte aux temps les plus anciens, à Homère, aux bardes et aux griots. Oui, messieurs les professionnels de la profession, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, chefs-d'œuvre littéraires fondateurs, furent d'abord récités et chantés, bien avant d'être fixés par écrit.
Bien sûr, on peut toujours regretter que Philip Roth, Cormac McCarthy, Haruki Murakami ou d'autres attendent encore leur tour. Ce débat, qui a lieu pour chaque prix de ce genre, est un peu vain. Chaque année, dix, vingt, trente auteurs peuvent prétendre au Nobel, et chaque année, il n'y a qu'un seul élu, et par conséquent neuf, dix-neuf, vingt-neuf déçus. Si Roth l'avait eu, on aurait été content pour lui mais aussi déçu pour les autres. Et puis, si l'on était Roth et les autres, on se dirait que le Nobel est un signe fort mais secondaire : ce qui compte avant tout, c'est l'œuvre, son impact sur l'inconscient collectif – et de ce point de vue, Roth et compagnie n'ont plus grand-chose à prouver. La reconnaissance de leurs pairs et du public, ils l'ont amplement ; le Nobel ne serait pour eux que la petite cerise sur le gâteau. Qui plus est, pourquoi se focaliser sur la déception attendue de ceux qui ne l'ont pas eu plutôt que sur le bonheur révolutionnaire de celui qui l'a eu ?

Carambolages

Revenons donc à notre homme, Dylan. L'ironie magnifique, c'est qu'il ne demandait rien à personne. Il ne faut pas même exclure qu'il n'en ait pas grand-chose à foutre, de ce Nobel. Le jour de l'annonce du prix, il donnait un concert (à Las Vegas), comme presque chaque soir depuis trente ans et le début du *Never Ending Tour*.
Dylan est dévoué à son job : il joue sur scène comme le boulanger fait son pain, c'est là son quotidien nécessaire, sa raison d'être. Quand les honneurs surviennent, il les prend, mais toujours avec son masque de sphinx, sans sourire et presque sans moufter, sans jamais que l'on soit certain que ça lui fasse ni chaud ni froid. A l'heure où ces lignes sont écrites, il n'a toujours pas réagi officiellement à ce foutu Nobel. Et à ce stade du papier, il est temps de montrer pourquoi il le mérite.
Peut-être d'abord parce que l'art littéraire de Dylan possède de profondes racines : la mythologie grecque, l'Ancien Testament, la poésie (Keats, Yeats, Rimbaud, Blake, Ginsberg...), Shakespeare, T.S. Eliot, ainsi que tous les récits anonymes du folk et du *talking blues* qui véhiculaient les news avant l'avènement de la radio et des médias de masse. A part le folk-blues, qu'il réécrit superbement à sa façon sans le déconstruire (notamment sur son album et chef-d'œuvre du genre, *The Times They Are A-Changin'*, ou sur le tout récent *Tempest* et ses ambiances western), il chamboule toutes ses autres influences par des effets permanents de collage et de montage, en grand baroque halluciné.
Ainsi, il remet en scène le sacrifice d'Abraham sur une freeway américaine *(Highway 61 Revisited)*, fait défiler ensemble Cendrillon, Abel et Caïn, le bossu de Notre-Dame, Casanova, Einstein déguisé en Robin des Bois, Ezra Pound et T.S. Eliot dans une ville le jour d'une pendaison *(Desolation Row),* voit apparaître Shakespeare chaussé de boots pointues dans une ruelle de Mobile, Alabama *(Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again)*. Dans *Like a Rolling Stone,* il pond un texte torrentiel s'adressant à une fille de riches qui vit désormais dans la rue, épousant avec une puissance prophétique le mouvement de toute la génération de la contre-culture.
Dylan a aussi écrit des chansons d'amour inspirées et textuellement non conventionnelles *(I Want You*, *Sad-Eyed Lady of the Lowlands*, *Sara...)*, des chansons de rupture déchirantes (l'essentiel de l'album *Blood on the Tracks*), ou parfois cinglantes (*Positively 4th Street,* dont la plume semble trempée dans le cyanure).
A ses débuts, Dylan fut aussi un décisif pamphlétaire politique, rôle auquel on l'a souvent réduit bien qu'il fût limité à deux albums *(The Freewheelin' Bob Dylan*, *The Times They Are A-Changin')*. Mais il suffit de relire *Masters of War*, *A Hard Rain's A-Gonna Fall* ou *The Times...* pour constater la force et la classe de ces brûlots. Greil Marcus vient d'écrire qu'une chanson comme *Masters of War* aurait pu mal vieillir, mais que ce texte prend chaque année une signification différente, conservant sa pertinence au gré des nouvelles guerres et des nouvelles interprétations qu'en donne le chanteur sur scène.

Le sens de la formule

Si Dylan est célèbre pour ses épopées hallucinées, pleines de mystères sibyllins, de doubles sens et d'ouvertures béantes à diverses interprétations *(Tombstone Blues, Ballad of a Thin Man, Visions of Johanna, Idiot Wind...),* il est aussi génial dans la fulgurance, la phrase qui frappe les esprits et que l'on retient comme un talisman. *"Don't follow leaders, watch the parkin' meters" ("Ne suivez pas les leaders, regardez les parcmètres"), "To live outside the law, you must be honest" ("Pour vivre en dehors de la loi, tu dois être honnête"), "He not busy being born is busy dying" ("Celui qui n'est pas occupé à naître est occupé à mourir"), "You don't need a weatherman to know which way the wind blows" ("Pas besoin de monsieur météo pour savoir où souffle le vent")* sont quelques-unes de ces *punchlines* précieuses qui servent de boussoles éthiques dans une existence.
Il faudrait bien sûr une somme de sept cents pages pour analyser le corpus textuel océanique de Robert Zimmerman (ce mirifique pavé existe, c'est *Bob Dylan, la totale* de Philippe Margotin et Jean-Michel Guesdon), mais en même temps, on hésite parfois à aligner des tonnes de mots sur ceux de Dylan. Ses chansons se lisent, s'écoutent et surtout se ressentent. Selon le poète américain Billy Collins, *"les textes de Dylan tiennent seuls sur la page, sans sa voix, sa guitare et son harmonica"*. Pour le critique Greil Marcus, au contraire, *"ce qui donne du corps à chacune des paroles des chansons de Dylan, c'est la façon qu'il a de les interpréter"*. Dans cette querelle picrocholine, j'aurais tendance à donner raison aux deux : les textes de Dylan sont puissants tout seuls, et le sont encore plus quand il les chante. Je ne saurais pas trop analyser ce que je ressens quand j'entends Dylan chanter *Like a Rolling Stone* ou *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, *Visions of Johanna* ou *Scarlet Town*, je peux simplement dire que j'éprouve une émotion intellectuelle et sensorielle majeure, que cet alliage du verbe et de la voix électrifie toutes mes synapses, des tripes au cerveau.
Quand Pierre Assouline ose affirmer que le chanteur n'a pas d'œuvre, on se demande s'il l'a lu ou écouté. Il faudrait lui rappeler que les textes de Bob Dylan sont étudiés à l'université, que certains figurent dans des anthologies de poésie des facultés d'Oxford et de Cambridge, que le barde avait déjà été reconnu pour *"ses textes d'une extraordinaire puissance poétique"* par le jury du prix Pulitzer en 2008. Il faudrait qu'il sache que pour des millions de gens, pas plus bêtes ni moins cultivés que lui, Bob Dylan incarne depuis longtemps une parole aussi essentielle que celle de grands écrivains dans la culture de ces cinquante dernières années.
Finalement, après réflexion, ce Nobel de littérature décerné à Dylan n'est ni une surprise ni une révolution, mais l'*imprimatur* longtemps retardé d'une évidence. ♦



Woody Guthrie.

LE ROI DES VOLEURS

par Francis Dordor

DYLAN N'A CESSÉ DE PUISER SON INSPIRATION DANS LA CULTURE AMÉRICAINE : DANS SES FIGURES DE REBELLES VAGABONDS, DE HÉROS FATIGUÉS ; DANS SES VEINES FOLK, BLUES OU BEAT ; DANS SON APTITUDE AU MELTING-POT. DE CES INFLUENCES DYLAN A FAIT SON MIEL, EN LES RÉINVENTANT AUTANT QU'ELLES LE RÉINVENTAIENT.


En 1961.

Dylan, c'est Arlequin en costume arc-en-ciel, une *mirror ball* qui tourne au plafond du mystère du monde, distribuant mille et un scintillements dont au moins un nous concerne ou nous éclaire. C'est encore un funambule, une éponge, un caméléon, un comédien et bien sûr un charlatan.

Quand je suis tombé sur la formule "Je est un autre" dans une de ses lettres, les cloches ont sonné à toute volée." Dylan n'est pas le premier pour qui la lecture de Rimbaud ouvrait des brèches. A l'époque de ses premières fréquentations avec l'alchimiste de Charleville (l'orée des sixties), il avait déjà parcouru en autodidacte un bon bout du chemin vers la seule vérité qui vaille le coup : celle sur soi-même. Rimbaud venait juste préciser une intuition. Cette vérité-là ne valait pas mieux que les autres. Elle mentait pire qu'une arracheuse de dents. Depuis, la quête de l'identité, la recherche d'un moi profond, absolu, quoique toujours changeant est apparue comme une, sinon la, clef d'une œuvre aussi touffue qu'insoumise aux déductions faciles. Un fil rouge, une main courante à laquelle se cramponner dès le pied de l'ascension du mont Dylan, dès que s'ouvrent sous nos pas ces étendues poétiques étrangement bénies par la lumière d'un dieu implacable et froid, ou envahies d'une brume si épaisse et métallique que rien ne vient plus s'y refléter à sa surface, hormis l'absurdité de toute chose sur terre.

Avec *"Je est un autre"*, Dylan a pigé très tôt un tour de passe-passe dont il userait sans cesse pour réinventer son personnage – il a pigé qu'il lui faudrait changer de peau, de visions, de masques, de voix ou de garde-robe. Si *"Je est un autre",* alors ce qui est à lui est à moi. CQFD. Du réflexe d'appropriation du bien d'autrui, de la pratique du vol à l'étalage au bazar de la création universelle il ferait une caractéristique de son génie. On comprendrait assez vite pourtant qu'un voleur sachant choisir son butin avec un tel goût, mêlant autant d'audace et d'élégance à l'escamoter, est bien plus que ça : un artiste. Or Dylan est aussi beaucoup plus qu'un artiste, c'est l'artiste des artistes, ce sont tous les artistes capturés dans le filet d'un petit pêcheur à l'habileté démoniaque. Comment s'étonner ensuite que toutes les générations de musiciens sans exception aient puisé dans le vivier de son répertoire. Dylan, c'est arlequin en costume arc-en-ciel, une *mirror ball* qui tourne au plafond du mystère du monde, distribuant mille et un scintillements dont au moins un nous concerne, ou nous éclaire. C'est encore, pour faire bonne mesure, un funambule, une éponge, un caméléon, un comédien et bien sûr un charlatan. Et pourtant, ça reste Dylan, unique, mille fois imité jamais dépassé. Une raison à cela : malgré un évident savoir-faire à sans cesse se transformer en lui-même, il ne l'a jamais appliqué qu'au seul domaine de la chanson. Le seul livre de prose et poésie qu'il ait jamais écrit, *Tarantula,* est illisible. Le seul film qu'il ait jamais réalisé, *Renaldo and Clara* (une histoire de masques, forcément), est un puissant somnifère (et l'on parle bien de la version de quatre heures, pas celle de huit !). D'ailleurs, à quoi bon ? Sous sa patte, la chanson efface toute limite pour devenir l'alpha et l'oméga du pouvoir de créer. Donnez-lui un pinceau, il s'appelle Picasso. Enfilez-lui un collant, c'est Nijinski.

L'invention de soi

Dans les années 2000, Dylan faisait le DJ pour une station de radio américaine, XM Satellite Radio, dont l'auditoire se compose exclusivement d'abonnés. Dans son émission *Theme Time Radio Hour*, il explorait coins et recoins d'une discothèque imaginaire qui vaut bien le musée de Malraux. On l'y entendait présenter une version de *Hound Dog!,* littéralement sortie de la crypte et interprétée par Freddie Bell & the Bell Boys, augustes inconnus, ou ce *Red Headed Woman* chanté par Sonny Burgess *("En écoutant ça, on regrette qu'il n'y ait pas eu plus de groupes de rockabilly avec un trompettiste").* Mais il programmait aussi Beck ou Blur. Un pêcheur authentique reste toujours mordu. Autre talent révélé dernièrement, celui de biographe. Dans le premier volume de ses *Chroniques,* il raconte avec jubilation, moult détails et maintes anecdotes savoureuses la genèse de son personnage.

Le sens de l'humour et de la formule mis à part, le livre n'en est pas moins une confession, à mi-chemin entre les mémoires d'Arsène Lupin et celles de Gepetto. *"Comment je m'y suis pris pour créer Bob Dylan et quel matériel, piqué ici ou là, m'a-t-il fallu pour y parvenir ?"*, tel pourrait en être le sous-titre. D'une certaine manière, qu'il soit DJ ou qu'il écrive ses mémoires, cela revient au même. A l'automne de sa vie, Dylan s'affaire dans des activités situées à la proche périphérie de son cœur de métier, alchimiste-musicien soufflant à nos oreilles certaines formules magiques, y glissant le secret de ses meilleurs tours et avec quels accessoires il les a réalisés. Pourquoi ? On l'entend répondre : *"Parce que ça ne mange pas de pain."* Non, et d'ailleurs ça peut même en rapporter.

Quand il arrive à New York pendant l'hiver 1961, Dylan est déjà un autre. Dans une vie précédente, il s'appelait Robert Zimmerman et habitait le Minnesota, sortait d'un endroit qu'il appelle le *"bois noir du Diable"*. Pendant un temps il s'est fait appeler Elston Gunn. Puis il a songé à Robert Ellen, puis à Bobby Allyn qui selon lui fait trop penser à *"un vendeur de voitures d'occasion"*. Jusqu'au jour où il tombe sur un recueil de Dylan Thomas. A Billy James, l'attaché de presse de Columbia, il raconte des bobards. Qu'il vient de l'Illinois, qu'il était livreur de pain, qu'il travaillait comme maçon à Detroit, qu'il avait été fichu à la porte par sa famille et s'était rendu jusqu'à New York en train de marchandises. *"Des foutaises d'halluciné."* Il est arrivé en Chevrolet Impala 57 et téléphone à ses parents toutes les semaines. Len Chandler, son pote de Greenwich Village, lui aurait conseillé un jour : *"Faut que t'apprennes à bluffer sinon tu n'arriveras jamais à rien."* Mais franchement, est-ce bien nécessaire ?

Sa maîtrise du flou, de l'incertain ne s'arrête pas à quelques tics de mythomane, elle constitue l'essence du personnage. Ainsi, quand il auditionne dans les bureaux de son futur agent Lou Adler, il aligne quelques chansons bricolées quasiment sur le vif. De *Sixteen Tons*, célèbre negro-spiritual, il change légèrement la mélodie, emprunte des mots à certains blues, en ajoute d'autres à lui. Ça y est : il vient de faire du Bob Dylan. Dans un des premiers articles que lui consacre le magazine *Sing Out!* en octobre 1962, Gil Turner constate l'agilité avec laquelle il utilise un morceau de Bonnie Dobson, *The Ballad of Peter Amberley*, pour en tirer sa *Ballad of Donald White* (que l'on trouve dans le coffret *The Best of Broadside 1962-1988* ou sur certains pirates). *"Il avait dû entendre la chanson une fois et en avait fait un enregistrement mental. Et quelques jours plus tard* Donald White *était finie."* Pete Seeger, pionnier de la renaissance folk américaine, constatera lui aussi une troublante similitude entre *No More Auction Block* et *Blowin' in the Wind*. Le guitariste du Band Robbie Robertson se souvient lui de certaines séances qui aboutiront aux *Basement Tapes* : *"Bob jouait quelques mesures d'une vieille chanson et disait* "Peut-être y a-t-il une nouvelle chanson là-dedans ?".

Voleur de grands chemins

Longtemps, on peut dire que Dylan ne s'est appuyé que sur un seul credo : avec le folk, il pouvait *"explorer l'univers"*. *"J'ai appris par cœur* Les Cloches *d'Edgar Poe que j'ai plaquées sur une mélodie à la guitare..."* Et ça marche ! *"Les folksongs sont équivoques, détiennent une vérité ; OK, mais la vie reste plus ou moins un mensonge. C'est d'ailleurs exactement comme ça qu'on l'aime. On serait moins à l'aise autrement. Elles* (les folksongs) *ont plus de mille visages et il est nécessaire de tous les voir pour bien les jouer."* Il poussera l'ubiquité jusqu'à multiplier les points de vue dans une seule chanson, réussissant certains chefs-d'œuvre rigoureux comme *Who Killed Davey Moore?* et d'autres comme *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again* où, la conscience explosée, il balaie sur le réel autant de paires d'yeux qu'une mouche sous acide. Mais à cette époque il a quitté le monde du folk depuis longtemps ; à moins qu'on ne l'en ait chassé *"comme Adam du jardin d'Eden"*.

Ce que Bob Dylan va prélever sur les chansons qui lui tombent sous la dent à ses débuts, c'est évidemment plus que des mots et des accords de guitare. Ce sont des tranches de vie, des morceaux d'héroïsme, des tronçons de courage, des bribes d'aventures, une façon de se sentir plus vieux et plus couillu qu'on n'est. Il est vrai qu'à l'époque le folk constitue encore un territoire où ceux qui chantent et ceux qui sont chantés se confondent, partagent un même idéalisme franc du collier, moite d'une même sueur de rebelle vagabond. Quand il croise Dave Van Ronk à Greenwich Village, il voit dans ce géant barbu un homme *"qui respirait les âges, revenait des guerres"*. Dans le répertoire de celui qui va l'introduire au Gaslight pour ses premiers engagements, on trouve des bandits de grands chemins, des assassins éclairés, des mauvais garçons au grand

En 1963.

cœur, tous élevés au statut de héros du peuple et anoblis via la folksong. La figure du révolté et du paria traverse toute la carrière de Dylan, de Donald White à Stack-A-Lee, de Billy the Kid à George Jackson, de Hurricane Carter à Jesse James : *"Des personnages métaphysiques couverts d'une peau humaine"* écrit-il. En février 1961, en grelottant, il enregistre dans l'appartement de Bob et Sid Gleason à East Orange, New Jersey, sa propre version du traditionnel *Jesse James,* l'histoire d'un homme qui volait aux riches pour donner aux pauvres, dans toute cette galerie d'insoumis celui qui finalement lui ressemble le plus. Comme James, Dylan est un voleur, le roi des voleurs, qui prend aux riches pour donner aux pauvres. Sauf que son or n'a pas cours sur le marché.

Lui attaque toujours le même genre de diligence : la malle-poste des poètes qui transporte les belles lettres, les diamants du savoir, les lingots des muses. Dans ses chansons, il redistribue à ceux qui n'ont aucun accès à la culture des élites le fruit de ses rapines de lecteur de grands chemins. Un long passage de ses *Chroniques* est consacré à son séjour dans l'appartement de Ray Gooch, intello beatnik du Village, dont il va piller la bibliothèque avec une voracité de piranha. Il y trouve *"des pans d'instruction qu'on ne* (lui*) a pas donnés"*. Il dévore tout : les Grecs, les Russes, les romantiques, les symbolistes, les mystiques, les pataphysiques. Des biographies et même des dictionnaires de médecine... Enfermé un hiver entier dans cet antre où sont réfugiés les dieux de l'Olympe et ceux du Parnasse, il forge son anneau magique. Quand il en sort, il est armé pour changer les mots en images, enflammer les foules avec des formules de sorcier, des sagesses et des visions de prophète biblique. Les temps s'y prêtent qui, au début des années 1960, sont à la fois lourds de menaces et porteurs de promesses. Lui est prêt pour les étincelles de la gloire. A tel point qu'elles manquent de le réduire en cendres. Qu'il fasse mine, quelques années plus tard, de changer de symbolique, de quitter les verts pâturages du folk et de la bonne conscience de gauche pour grimper sur les hauts plateaux de "l'art pour l'art", on veut alors le mettre au bûcher. "Où est le chanteur engagé qui nous montrait la voie, en qui on avait confiance ?" hurlent certains. "Traître ! Judas !" aboient les autres. Il y a méprise sur toute la ligne. Dylan est insaisissable, peu réductible à une pensée politique, même si sa manière de voir le monde n'a jamais fondamentalement changé, qu'il s'est toujours efforcé d'écrire ses chansons *"à la gloire de l'homme et non pour célébrer son échec"*. Plus encore, les sources de sa création étaient bien trop multiples, trop ramifiées pour ne pas le voir déborder un jour ou l'autre du lit du folk. La fameuse Highway 61, route sur laquelle se rejoignent la country et le blues, ne commence-t-elle pas à Duluth, son bled de naissance ? Qui n'est d'ailleurs pas très loin du lieu où le Mississippi prend sa source.

On sait l'influence de Woody Guthrie sur le jeune Dylan. Au point que, quand il en parle, on jurerait qu'il se décrit lui-même : *"Cette emprise sur le monde, cette poésie, cette force, l'âpreté, l'intensité, la voix aiguisée comme une dague : il ne ressemblait à personne, ses chansons n'avaient pas d'équivalent."* Mais si Guthrie reste son tuteur en folksong, celui qui motive son arrivée à New York, Dylan va aussi se livrer à un minutieux dépiautage d'autres sacrées carcasses. Ainsi, des restes de Robert Johnson, le Shakespeare du Delta blues, il ne fait qu'une bouchée : *"J'ai étudié chacune des chansons en me demandant comment il s'y prenait* (...)*. J'ai recopié les paroles sur des bouts de papier pour examiner de plus près les structures, le mélange de traditions, les allégories étincelantes, les bonnes vérités grasses sous leur carapace d'abstractions absurdes. Ces rêves et ces idées m'étaient étrangers, mais j'allais m'en emparer."* Avec *Highway 61 Revisited*, il enregistrerait en 1965 son blues électrique le plus johnsonien. Idem pour le roi de la country, Hank Williams, ou la chanson réaliste allemande de Kurt Weill et Bertolt Brecht.

Sur *Jenny des Corsaires* de *L'Opéra de quat' sous* : *"Je me suis retrouvé à la décortiquer, à essayer de comprendre comment elle fonctionnait, ce qui la rendait saisissante.* (...) *Une folksong cultivée dans un tout autre jardin : j'avais envie de piquer les clefs et de fureter là-dedans."* De ce matériel composite sortira le style Dylan. Plus tard, dans les années 1970, alors que l'inspiration s'émousse, il applique sa kleptomanie aux chansons du Top 10, choisissant presque au hasard un air à la mode pour en faire toujours, et encore, du Dylan, car toujours respectant la règle absolue du crime parfait : *"Rendre plus que nous n'avons reçu. Jamais moins, toujours plus."* Ce qui n'est pas exactement à la portée de tout le monde. ♦

Chroniques, volume 1 de Bob Dylan (Folio, 2010).
Bob Dylan, The Early Years, a Retrospective de Craig McGregor (Da Capo Press, 1990).
La République invisible, Bob Dylan et l'Amérique clandestine de Greil Marcus (Denoël, 2001).



entretien Serge Kaganski (1997)

DE L'AUTRE CÔTÉ



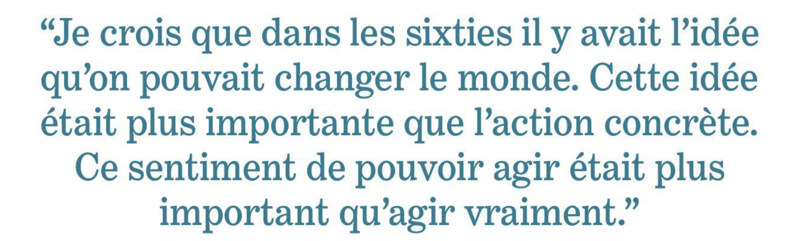
Dans sa maison de Woodstock en 1969.

EN 1997, BOB DYLAN SORTAIT DE SA RÉSERVE HABITUELLE POUR PARLER DE SON ALBUM *TIME OUT OF MIND,* DE MUSIQUE ET DE POÉSIE, DE WOODY GUTHRIE ET DE CONSCIENCE POLITIQUE, DE SON PASSÉ ET DES ANNÉES 1960. L'AUTOPORTRAIT D'UN MUSICIEN EN PETIT ARTISAN DU FOLK.

De tous les musiciens légendaires des années 1960, vous êtes celui qui joue le plus, qui donne le plus de concerts. Qu'est-ce qui vous motive encore ?
Les chansons ! Personne aujourd'hui ne joue mon type de chanson. C'est tout. C'est sans doute la même chose pour les Rolling Stones. Faire des concerts est ma petite activité, mon petit business.
Vous intéressez-vous à ce qui se passe en dehors de la musique ? Etes-vous toujours concerné par, disons, l'état du monde ?
Non. Ce serait mentir que prétendre le contraire.
Pourtant, dans les années 1960, vous l'étiez, vous avez écrit certaines chansons politiquement engagées.
Peut-être. Mais je crois que ce qui compte à mon sujet concerne mon travail et mes performances en tant que musicien et chanteur. Ce qui m'intéresse, c'est le type de musique que j'aime, tout tourne autour de ça.
Aujourd'hui, pensez-vous que la musique populaire n'est plus le bon vecteur pour faire passer des informations sur l'état du monde ou de la société ?
Non : pour cela, il existe les journaux et la télé.
Mais c'est une attitude très passive !
Sans doute, mais c'est la nature du monde que d'être passif. Quand vous allez voir un match de foot, ce n'est pas vous qui jouez sur la pelouse !
Premièrement, vous jouez vous-même sur scène et deuxièmement, vous êtes issu d'une génération qui pensait qu'on pouvait agir sur l'évolution des choses – et qui justement a un peu changé les choses.
Peut-être… Je ne sais pas… Moi, je n'ai jamais pensé qu'un de mes disques pouvait influencer le cours des choses. Si j'avais voulu agir sur la société, j'aurais fait autre chose, j'aurais été à Harvard ou Yale pour devenir politicien ou un truc dans le genre…
Alors pourquoi avoir écrit des chansons comme 'Masters of War' ?
Dans mon esprit, *Masters of War* n'est pas du tout une chanson politique. Pour vous dire le fond de ma pensée, je n'y connais rien en politique. Je suis incapable de distinguer ce qui est de droite de ce qui est de gauche… Je ne raisonne pas en ces termes. Un jour, je pourrais défendre une idée qu'on qualifierait de conservatrice et, le lendemain, sur un autre sujet, je pourrais soutenir une position qu'on qualifierait de gauche ! Vous comprenez ? Quand j'ai une opinion, je ne me demande pas si c'est de droite ou de gauche ; je peux maintenir la même idée sur un même sujet, mais selon différents angles.
Crosby, Stills et Nash pensent qu'ils ont contribué à arrêter la guerre du Viêtnam…
Oui, ils ont stoppé la guerre *(rires)*… Dans leur esprit, ça ne fait pas de doute, ils étaient ce genre de *performers.*
Avez-vous gardé des contacts amicaux avec vos collègues des années 1960, des gens comme les Beatles, les Stones, Joan Baez ?
Oui, on se voit encore, à l'occasion… Tous ceux qui sont encore là se voient plus ou moins régulièrement. Je connais tous ces artistes qui ont débuté à mon époque, les Stones, Crosby, Stills, Nash, etc. Mais on ne parle pas des années 1960 ou 1970, quelle idée ! Je crois que tout cela est plus important pour le public que pour nous. Est-ce que les jeunes parlent de cette époque, s'intéressent à ce qui s'est passé il y a trente ans ? J'en doute.
Les jeunes sont fascinés par les sixties parce que c'est une époque où on pouvait changer les choses, alors qu'aujourd'hui on se sent plus impuissant.
Je crois que dans les sixties il y avait l'idée qu'on pouvait changer le monde. Cette idée était plus importante que l'action concrète. Ce sentiment de pouvoir agir était plus important qu'agir vraiment. Aujourd'hui, c'est essentiellement cette idée qui manque. Les idées sont une chose très puissante, les idées ne peuvent pas être tuées.
Quelles sont vos influences musicales ?
Elles sont très simples, très basiques : la musique des années 1920, 1930, 1940, voire 1950. C'est un champ très limité, très précis : en gros, ce qu'on appelle la musique folk américaine, un peu aussi le rockabilly… Mais pas le rock'n'roll. Je ne pense pas avoir été influencé par le rock façon Larry Williams ou Little Richard.
Sur votre album 'Time out of Mind', vous chantez "I wish that someone would come and put back the clock for me." Etes-vous nostalgique de votre jeunesse ?
Mais ne partageons-nous pas tous ce sentiment ? Vouloir rajeunir est-il un désir si bizarre, un truc étrange qui m'est particulier ? Est-ce que quelqu'un d'autre en ce monde a parfois envie de mettre les pendules en arrière ? Je sais que moi j'en ai envie ! J'aimerais bien recommencer ma vie depuis le début. Si j'en avais la possibilité, je retournerais au point de départ dès maintenant.
Et votre carrière, qu'en feriez-vous ?
Je n'en sais fichtre rien. Si vous recommencez une nouvelle vie, j'imagine que vous êtes une personne différente : je vivrais dans un endroit différent, j'apprendrais un autre métier, j'épouserais une femme différente !
Mais au cours de votre carrière, vous êtes passé du folk à l'électricité, de l'électricité à la country, etc. Vous vous êtes déjà réinventé plusieurs fois.
Mais ça, c'est la nature humaine ! Dans chaque vie humaine, il y a des événements, des tournants. Ce n'est pas prémédité. Les choses se passent, la vie défile, c'est tout. Il y a peut-être un grand sens divin derrière tout ça… En fait, j'en suis même sûr.
Ça voudrait dire que vous n'avez pas "écrit" vos chansons mais qu'elles flottaient dans l'univers et que vous vous en êtes saisi ?
C'est ce que disait Woody Guthrie. Cette conception de la création vient de lui. Et d'une certaine manière je pense qu'elle est très juste.
Un chanteur engagé comme Guthrie pensait que les chansons étaient d'essence divine ?
Woody était un songwriter très prolifique. Dans certaines bibliothèques, on peut trouver des livrets de chansons qu'il n'avait pas enregistrées : des bouts de textes, des chansons qui n'avaient pas encore de mélodies, des poèmes… C'était un artisan stakhanoviste. ♦♦♦♦



© Elliott Landy/Dalle



♦♦♦♦ **Désormais, vos textes sont très simples, directs, un style très éloigné de votre style baroque des années 1960.**
Mes textes ont évolué depuis déjà un moment. Ce n’est pas nouveau.
Vous dites que le rock est quelque chose qui est dur, qui va vite… Quelle est votre définition du blues ?
Le blues a toujours une structure très simple. C’est un format idéal pour dire tout ce que vous voulez dire. Une forme pure. Je ne sais pas qui a le sens inné du blues et qui ne l’a pas. Je ne suis même pas sûr que quelqu’un s’identifie fortement au blues dans notre monde moderne. Dans mon esprit, le blues est un truc rural, agreste, et même quand on l’a amené dans les grandes villes, le blues est resté une forme campagnarde, primitive – malgré l’électricité. Mais tout le problème est là : toutes les musiques qu’on entend aujourd’hui, ce n’est que de l’électricité, ou même de l’électronique. On n’entend plus le chanteur respirer derrière ce mur électrique, on n’entend plus un cœur battre. Plus on se réfugie dans la technologie et les machines, moins on est connecté au blues. Comme la vieille country, le blues est une forme pure, simple, dépouillée.
Comment un Blanc du Minnesota comme vous s’est-il branché sur le blues ?
Quand j’ai grandi, les différentes régions de l’Amérique étaient reliées entre elles par la radio. A l’époque, les DJ étaient plus libres qu’aujourd’hui, ils passaient les disques qu’ils voulaient. Les émetteurs étaient puissants, on pouvait capter des stations lointaines. Prenez l’exemple d’Hendrix. Il a grandi à Seattle, pas spécialement une région de blues. Mais il a sans doute vécu la même expérience que moi : la découverte du blues par la radio. La radio, ça connectait les gens entre eux. Ce n’est plus le cas aujourd’hui. Je ne sais pas quand tout cela a changé exactement, mais maintenant, les radios sont très formatées.
Vous souvenez-vous de votre première expérience de la radio, de la première fois où le blues vous a marqué ?
Quand je l’ai découvert, c’était comme une révélation. Mais je ne me souviens pas exactement de la première fois, je ne me souviens plus très bien de qui était populaire à l’époque. Si, je me souviens du chanteur Johnny Ray. On savait qu’il était différent, dynamique, qu’il avait du cœur et de la soul. Ray était une anomalie parmi les chanteurs à succès un peu fades comme Perry Como, Patty Page… Je me souviens avoir pensé qu’il était un des rares à vous faire ressentir quelque chose de profond. Après, je me suis mis à écouter de la country, des gens comme Hank Williams. Dans le Minnesota, vous savez, on pouvait aussi capter le *Grand Ole Opry*. La radio liait les Américains entre eux, c’était le ciment du pays – surtout pour les années 1950.
En écoutant la radio à cette époque, essayiez-vous déjà de travailler votre voix, de chanter à la façon des bluesmen ?
Pas vraiment. Je me suis mis à écouter énormément de folk rural et je pense que j’ai développé mon style en écoutant Woody Guthrie. Mais c’était un processus inconscient, non intentionnel.
Vous rappelez-vous quand, pourquoi et comment vous avez décidé de devenir chanteur, musicien, songwriter ?
Je ne m’en souviens pas. Mes souvenirs ne sont pas assez précis. Je ne me souviens pas avoir fait autre chose dans ma vie que chanteur et songwriter *(rires)*…
Que signifie un musicien comme Jimmie Rodgers pour vous ?
Je me suis énormément identifié à lui. Même Woody Guthrie a été influencé par Jimmie Rodgers. Sa voix était une de ces voix emblématiques qui survolent et marquent une époque. J’aimerais bien chanter plus souvent du Jimmie Rodgers, mais les gens m’identifient à mes chansons, pas comme interprète de chansons déjà écrites. Les reprises, c’est un domaine que je n’ai pas pu développer énormément parce que les gens attendent de moi que j’enregistre mes propres chansons. C’est mon dilemme.
Cependant, vous avez enregistré deux albums de reprises folk, ‘Good As I Been to You’ et ‘World Gone Wrong’, plutôt bien accueillis.
Deux albums folk constitués de chansons qui font partie du domaine public. Là encore, rien de nouveau pour moi, c’est ce que je faisais quand j’ai débuté : mon premier album était déjà un disque de reprises folk. J’ai fait *Good As I Been to You* et *World Gone Wrong* pour rappeler aux gens – au cas où ils auraient oublié – d’où venait ma musique, quelles étaient les racines de mes chansons.
N’écoutez-vous pas vos vieux disques sur CD ?
Je n’écoute jamais mes vieux disques.
Pourquoi pas ?
Je ne veux pas être influencé par moi-même… Je ne veux pas regarder mon passé, je veux aller de l’avant. *Forever young* !
En revanche, vous vous tournez toujours vers la vieille musique des autres.
Toujours. Tout simplement parce que je ne crois pas qu’on ait fait mieux.
Une idée qui ne correspond pas à une phrase comme “The times they are a-changin’.”
“But they are changing back”…
Est-ce que vous peignez toujours ?
J’essaie. La peinture est une activité exigeante, très intense parce que je peins des choses de la vraie vie. Ça me demande une préparation très difficile.
Quel est l’état de votre rapport à la littérature ? Vous avez été nommé pour le prix Nobel.
Dommage que je ne l’aie pas obtenu ! Je sais que le Nobel est un des honneurs les plus élevés. Nobel, n’est-ce pas le type qui a inventé la dynamite ? *(rires)*…
Votre ami Allen Ginsberg était un grand poète. Vous-même ne vous considérez pas comme un poète. Quelle est la distinction entre un poète et un songwriter ?
Une chanson peut receler des éléments poétiques, mais la différence, je crois, c’est qu’un poème n’a pas besoin d’être défini, limité, catalogué, alors qu’une chanson doit obéir à certaines règles. Le format chanson est beaucoup plus restrictif et limité. Un poème est une chose libre, dont le champ est infini. Une chose importante sur le début des années 1960 : on arrivait à la fin de l’ère de la musique folk et ça permettait peut-être de se connecter sur la poésie parce que la télévision n’était pas encore si dominante. Du coup, les gens écoutaient encore le contenu d’une chanson, comme des histoires qui pouvaient tenir lieu d’infos. Woody Guthrie était l’un des meilleurs tenants de ce style : ses chansons parlaient de ce qui se passait ici et il les chantait là… Avant que la télé et les médias ne s’emparent de tout, les gens s’informaient à travers les chansons, ils les écoutaient attentivement et ça les renseignait sur ce qui se passait loin de chez eux. Si vous écoutez la longue lignée de chansons folk, vous verrez que ça se vérifie : toute l’histoire récente des Etats-Unis apparaît en filigrane dans les chansons folk. Maintenant, c’est fini, une chanson n’a plus ce pouvoir ou cette fonction parce que les gens savent tout instantanément. Et la poésie a connu un déclin parallèle. Je crois qu’aujourd’hui encore on peut écrire de la grande poésie, selon des angles différents, et qu’un grand poème peut toujours receler un sens plus important que les news. En revanche, ce n’est plus le cas pour les chansons.
L’ère de la communication de masse aurait détruit l’essence de la musique populaire ?
En tout cas, elle a détruit l’essence des chansons folk. Je ne prétends pas que toute la musique n’est plus la même, je parle ici d’un champ bien particulier. Si vous écoutez les chansons du début du siècle, qui étaient aussi de la poésie amère, vous en trouverez une vingtaine, par exemple, sur le naufrage du *Titanic*. Chacune vous donne un point de vue différent, chacune est ressentie du fond du cœur. Et ça ne se limite pas au *Titanic* ; vous trouverez aussi des chansons sur le meurtre de James A. Garfield, sur un désastre dans les mines de charbon… Il y avait des ♦♦♦♦

“Quand j’ai entendu l’*Anthology of American Folk Music* d’Harry Smith, je me suis dit que j’avais là plein de chansons à apprendre. Le langage aussi m’avait frappé, c’était un langage poétique. Chacune de ces chansons n’était que pure poésie.”

♦♦♦♦ chansons sur tous les sujets et selon tous les angles. Les médias ont détruit tout ça.

Aimeriez-vous qu’on garde de vous l’image de celui qui a introduit la poésie dans le rock ?

Je ne pense pas à ce genre de question. Si je ne l’avais pas fait, quelqu’un d’autre l’aurait fait à ma place de toute façon. Ce que j’ai apporté dans le rock, c’est surtout la musique folk, j’ai aidé à faire connaître une musique simple. A l’époque où j’ai débuté, cette connaissance n’était pas si répandue ; les gens ne savaient pas qui était Lead Belly, n’avaient jamais entendu parler de Blind Willie McTell, n’écoutaient pas Woody Guthrie… C’était comme aujourd’hui. La pop music est à peu près dans le même état que quand j’ai débuté. Les musiciens contemporains n’écoutent pas tellement Woody Guthrie. Moi, j’écoutais des gens comme Lead Belly parce que je savais qu’ils racontaient la vérité. Aujourd’hui encore, je n’écoute pas la musique de la même façon que le consommateur moyen : pour moi, la musique n’est pas une simple distraction.

Vous rappelez-vous la première fois où vous avez entendu l’‘Anthology of American Folk Music’ d’Harry Smith ?

Je l’ai entendue très tôt, quand il était encore très difficile de trouver ce type de chansons. A l’époque, on ne vendait pas cette anthologie folk, elle n’était pas disponible en magasin, seulement dans les bibliothèques. Je crois que je l’ai entendue chez quelqu’un d’autre, une personne plus âgée que moi qui la possédait. Tout le trésor de la musique folk était sur ce disque. Quand je l’ai entendu, je me suis dit que j’avais là plein de chansons à apprendre. Le langage aussi m’avait frappé, c’était un langage poétique. Chacune de ces chansons n’était que pure poésie, sans le moindre doute. C’est ce langage, différent du langage parlé quotidien, qui m’avait séduit en priorité.

Un disque pareil pourrait-il avoir le même impact aujourd’hui ?

Si vous comprenez bien ces chansons, si vous êtes capable de bien les interpréter, alors vous pouvez aller partout en tant que musicien songwriter. Quel que soit votre domaine d’activité, il faut toujours débuter par les bases – si vous pouvez avoir accès à ces bases.

Les gens ont envie de vous entendre jouer vos chansons telles qu’elles sonnaient il y a trente ans, et vous ne le faites jamais.

Selon moi, les chansons sont des entités vivantes. Je ne m’ennuie jamais à jouer ces chansons parce qu’elles contiennent une vérité, une vie autonome. Les versions ne sont jamais exactement les mêmes d’un concert à l’autre. Les enregistrements originaux sont comme des prototypes. Je ne peux pas reproduire ces prototypes, je ne peux pas jouer des versions toujours identiques parce que chaque disque a été enregistré avec des musiciens différents, des groupes différents, des arrangements différents… Il me faudrait réunir une centaine de musiciens chaque soir pour reproduire mes chansons à l’identique ! Je ne tourne pas pour promouvoir un disque, je tourne pour jouer, et mes disques sont disponibles en magasin comme souvenirs éventuels des concerts. En fait, je ne me considère pas en tournée : je joue un certain nombre de concerts chaque année, c’est tout, ce n’est pas une tournée. Je pourrais m’arrêter du jour au lendemain. Une partie de moi veut continuer, une autre partie voudrait en finir une fois pour toutes.

Si Woody Guthrie était vivant, pensez-vous qu’il aurait procédé de cette façon : faire des concerts quasiment en permanence, comme un artisan de la scène ?

Il vivait et jouait à une époque bien différente d’aujourd’hui. Il n’existait pas de massification de sa musique ; elle n’était pas connue instantanément dans le monde entier, comme ça se passe aujourd’hui.

Vous jouez de plus en plus de lead guitar, dans un style qui est une sorte de croisement entre Link Wray et Django Reinhardt.

(éclat de rire) C’est une définition sympathique, intéressante. Bon, en ce qui concerne mon jeu de guitare, je ne sais même pas si on peut appeler ça un jeu de guitare. Il dérive de l’école folk, notamment par son rythme. Mais en dehors de ces canons-là, mon jeu de guitare se contente de suivre le rythme du batteur ; nous sommes calés sur les mêmes structures rythmiques. Et c’est tout. De toute façon, je ne voudrais pas être connu en tant que lead guitariste – je serais d’ailleurs bien incapable d’assumer une telle réputation. Mais personne ne veut jouer à ma place cette partition de guitariste rythmique que je tiens à entendre. Pendant des années j’ai tenté de recruter ce type de musicien, mais aucun n’a voulu persévérer. Peut-être parce que ce que réclame ce rôle est trop simple, trop facile.

Est-il important pour vous d’intéresser les jeunes générations ?

Non. Les jeunes sont d’une époque et d’une culture différentes de la mienne. Mes petits-enfants s’intéressent à des groupes et à des chanteurs que je ne connais pas ; ce sont leurs groupes. Moi, je joue pour des gens qui comprennent mes sentiments, mon état d’esprit.

Ecoutez-vous la radio contemporaine ?

Très occasionnellement. Personnellement, j’aime écouter les programmes radio à l’ancienne – il semble que ce genre de show revienne un peu. C’est le type même de programme que j’écoutais quand j’étais gamin : des trucs genre troupes de théâtre, qui jouent de la musique mais racontent aussi des histoires…

Un jour, alors qu’on vous interrogeait sur vos chanteurs favoris, vous avez répondu Charles Aznavour.

J’étais tout à fait sérieux. J’adore Aznavour. Toute cette histoire a commencé quand j’ai vu ce film, *Tirez sur le pianiste*. Je l’ai même revu plusieurs fois parce que j’adorais particulièrement toute la dernière partie dans la neige ; elle me rappelait tellement la région de mon enfance. Mais le ton du film me plaisait aussi énormément. C’est simple, je me suis complètement identifié à tous les aspects de ce film. Quelques mois plus tard, Charles Aznavour est venu jouer à New York et j’étais le premier dans la queue pour les tickets.

Pouvez-vous parler de votre expérience bolognaise ?

Oh, c’était un super show… Je crois que j’ai joué *Forever Young (rires)*…

N’est-ce pas étrange de vous voir serrer la main du pape alors que dans les années 1960 vous étiez l’emblème de la contre-culture ?

A l’époque, c’était sans doute un pape différent.

Pensez-vous que l’esprit humain peut comprendre l’idée de passé et de futur ? Ou bien ces idées ne sont-elles que des illusions qui peuvent être manipulées ?

Voilà une grande question insondable. D’une certaine manière, tout ce qu’on connaît aujourd’hui existe depuis l’époque de Dante et remonte même au temps de Moïse. Il y a quelque chose d’éternel sur terre, qui est là, qui fait partie du monde invisible – invisible à nos yeux. Nous ne percevons que ce que nous pouvons voir, mais nous ne pouvons pas voir le monde invisible. Et dans ce monde invisible, je ne serais pas surpris si ce qui existait il y a des siècles existait encore aujourd’hui. A la base, les gens sont toujours les mêmes, non ? Ils vivent à des époques différentes, dans des cultures différentes, mais les sentiments humains profonds ne changent pas vraiment.

L’année dernière, ‘The Times They Are A-Changin’ a été utilisé dans un clip publicitaire pour une banque canadienne. C’est un problème ?

Ah non, pas pour moi *(rires)*… Mes problèmes ne se situent pas dans ce champ-là.

Où se situent-ils alors ?

Quelque part, de l’autre côté. ♦



CHANT CONTRECHAMP

par Francis Dordor

DU JEUNE APPRENTI FOLKSINGER AU VIEUX DRUIDE ROCK'N'ROLL EN PASSANT PAR LE FRANC-TIREUR ANTIGUERRE, LE PROPHÈTE PSYCHÉDÉLIQUE, L'HOMME MÛR HÉDONISTE OU LE PRÊCHEUR, CHACUNE DE CES PHASES A LAISSÉ UNE TRACE DANS LA VOIX DE DYLAN. LA PREUVE EN QUATORZE CHANSONS-CLÉS.

01. When I Got Troubles 1959
(extrait de 'No Direction Home: the Soundtrack')

Il s'agit du premier enregistrement connu, réalisé en 1959 par Ric Kangas, copain de lycée de Dylan, probablement dans la chambre de ce dernier à Minneapolis. Sur la bande, Dylan commence par *"OK sir"*, comme s'il obéissait au commandement d'un technicien ou passait une audition. Puis tombent trois gros accords de guitare, puis cette voix frêle, mal assurée d'un oisillon qui vient de casser sa coquille. Dans ce blues d'étudiant, on décèle nettement l'influence d'Elvis. *"J'ai des emmerdes, oh des tas d'emmerdes..."* Mais à l'évidence, ces emmerdes-là sont encore trop gros et trop imaginaires pour lui.

02. Hard Times in New York Town 1962
(extrait de 'The Bootleg Series, Volume 1')

Enregistrée le 22 décembre 1961 au Minnesota Hotel de Minneapolis, *Hard Times* est l'une de ses premières compositions originales. Il a repris la structure et les deux premiers vers de *Down on Penny's Farm* des Bentley Brothers, chanson très populaire au sein de la communauté des fermiers blancs du Sud sur laquelle il a brodé l'expérience des quelques mois passés à New York lors de son premier séjour à la recherche de Woody Guthrie. Quand ses potes de Minneapolis l'entendent à son retour, ils n'en reviennent pas. *"Le changement chez Bob était pour le moins incroyable !"* C'est très audible dans la voix de traîne-savate qu'il se coltine sur ce folk SDF : Dylan vient de trouver une vocation. Il va raconter des histoires en commençant par exagérer la sienne. Les temps durs ne vont pas s'éterniser. Vite repéré par un critique du *New York Times*, il sera aussi vite signé par John Hammond chez Columbia.

03. Mixed Up Confusion 1962
(extrait de 'Biograph')

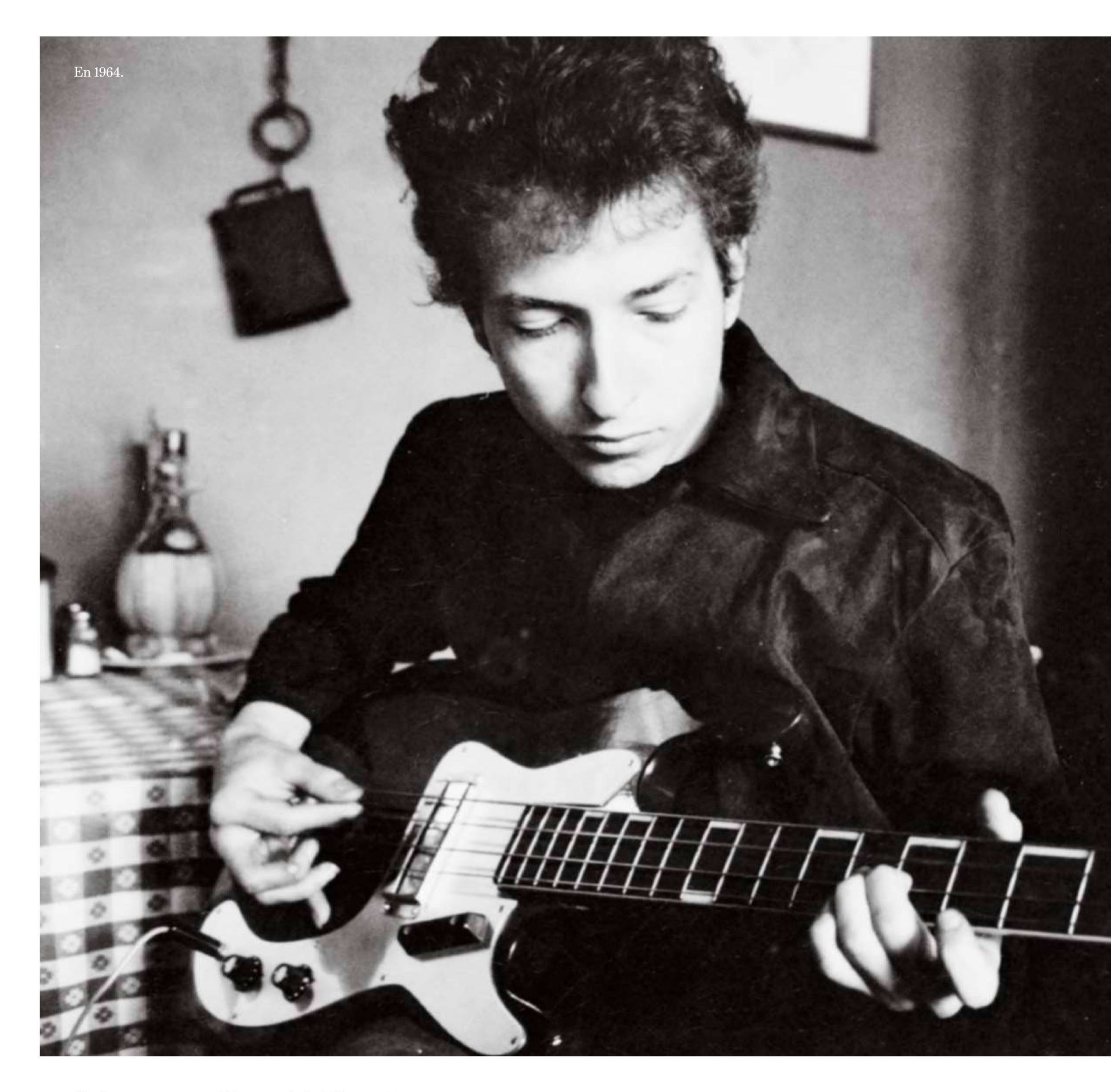
Ce titre figurait sur la face A du premier single que Columbia a sorti le 14 décembre 1962. En face B : *Corinna, Corinna.* Choix énigmatique et lancement parmi les plus atypiques de toute l'histoire du show-business. Dylan chante comme un vacher avec une voix grasse traînant à la fin de chaque vers dans le style hillbilly. Il est accompagné par un troupeau de bêtes à cornes de studio (Bruce Langhorne et George Barnes à la guitare, Gene Ramey à la basse, Herb Lovelle à la batterie, Dick Wellstood au piano) qui s'emballe les sabots comme le trio d'Elvis. La référence est d'ailleurs celle du studio Sun des *mid-fifties*. *"Je suis tout confus à l'intérieur, et mon vieux, ça me tuuuuuuue."* Voilà qui frise la moustache de l'absurde et des tribulations à venir : celles de *Motorpsycho Nightmare* et *Subterranean Homesick Blues* où Johnny *"mélange les médicaments"*. La chanson n'apparaît sur aucun album de la période folk et ne sera rééditée que sur *Masterpieces*, triple album compilation aujourd'hui rarissime, parue en 1978 au Japon et en Nouvelle-Zélande, avec d'être incluse dans *Biograph* en 1985.

04. Masters of War 1963
(extrait de 'The Freewheelin' Bob Dylan')

L'apogée de sa période *protest*, *Masters of War,* enregistrée en juillet 1962, gonflera l'abcès des malentendus (héros du peuple ou pop star ?) qui allait gicler son pus trois ans plus tard. Ici, Dylan ne s'adresse pas aux marchands de canon, il les convoque dans sa chanson. *"J'espère que vous allez crever et que votre mort viendra vite... "* Le ton est si glaçant de haine qu'il éveille imparablement en chacun de nous, du plus exalté au plus tiède, le même sentiment.



En 1965.


En 1964.

05. Subterranean Homesick Blues 1965
(extrait de 'Bringing It All Back Home')

Quand le petit messie du folk s'est pointé avec au bras sa nouvelle Marie Madeleine, une guitare électrique, les gardiens du temple en avalèrent leurs holsters, et les dames patronnesses de la juste cause pissèrent debout de stupéfaction. Jésus pouvait-il trahir les Evangiles et prostituer son enseignement ? Le folk sous-entendait que chacun dans le public est un artiste en puissance. Mais avec ces paroles distillées dans l'alambic des surréalistes, avec cette arrogance rock'n'roll dressée sur *Beatles' boots* comme sur des ergots, Dylan se retranchait dans une tour d'ivoire. La voix est nasillarde comme une sinusite. Le ton haché, débitant des images sans queue ni tête ou des adages truffés d'amphétamines, fera dire que Bob Dylan a inventé le rap blanc, pas Eminem.

06. Temporary like Achilles 1966
(extrait de 'Blonde on Blonde')

Blonde on Blonde ne visite qu'un seul thème, mais à fond : l'amour, ses cuisines, ses dépendances, ses sacristies. *Temporary like Achilles,* c'est plutôt la niche du chien. La voix est épuisée. Dans cette dernière supplique adressée à la femme déjà perdue, elle traîne au moins sept jours et sept nuits de sommeil en retard. C'est presque un *Kaddish* avec un parfum entêtant de magnolia fané. Le piano de bordel New Orleans de Hargus "Pig" Robinson ajoute une nette touche Tennessee Williams. Dans *Just like Tom Thumb's Blues* de l'album précédent *(Highway 61 Revisited),* c'était plutôt Malcolm Lowry et déjà la triste sarabande des répudiés, des *bad luck hearted men.*

07. All Along the Watchtower 1967
(extrait de 'John Wesley Harding')

La rupture est si franche que l'on peine à reconnaître la voix. Hier, elle vomissait comme une gargouille flippée des images dignes d'un Jérôme Bosch. Elle semble appartenir désormais à un pèlerin sur la route de Saint-Jacques-de-Compostelle, mais à peine moins inquiet si l'on en juge par ce chef-d'œuvre sournois, entre le roi Lear et le Josef K du *Château*. Ici, tout est menace. Dans une autre de ses chansons *(George Jackson),* Dylan dit que certains d'entre nous sont prisonniers et d'autres gardiens. C'est le sentiment qui pèse également sur celle-ci.



08. Lay, Lady, Lay 1969
(extrait de 'Nashville Skyline')

La chanson a fait un tabac (elle est montée jusqu'à la 9e place des charts américains), même si Dylan venait d'arrêter de fumer, ce qui explique cette voix de bon gars benoîtement lubrique demandant à sa douce de *"se coucher sur le grand lit en cuivre"*. L'accompagnement est délivré par de vrais pros de la country (Charlie Daniels, Pete Drake...). Dylan l'avait mise sur l'album pour boucher un trou, mais au fond il ne l'aimait pas vraiment. Lui qui avait mis tant d'ardeur à sabrer le rêve américain le rejoignait ici trop crûment, comme un cheval rebelle rejoint le troupeau après dressage. La poésie qui hier encore signifiait le seul salut possible lui semble désormais étrangère. C'est Clive Davis, le boss de Columbia, qui insista pour la sortir en single.

09. New Morning 1970
(extrait de 'New Morning')

La voix de *Like a Rolling Stone* croise celle de *Nashville Skyline* pour ce folk gospel de la renaissance, du "nouveau matin". Dylan chante comme un naufragé sur un radeau apercevant la terre au loin après deux mois de dérive en mer où il n'a pu se nourrir que de plancton. D'autres chansons de *New Morning* enfoncent le clou du charpentier dans le mât de la foi. Ainsi *Father of Night* est une prière, la première, dix ans avant sa conversion au christianisme.

10. Please, Mrs. Henry 1967, sortie officielle 1975
(extrait de 'The Basement Tapes')

Les légendaires "bandes du sous-sol" font la somme d'une collaboration entre Dylan et les musiciens du Band (à l'exception de Levon Helm, c'est Robbie Robertson à la batterie) dans la maison de Big Pink à Woodstock entre décembre 1966 et octobre 1977. Longtemps diffusées sous forme de pirates, elles ne connaîtront de parution officielle qu'en 1975. *Please, Mrs. Henry* en situe l'ambiance générale. Humour Groucho, ivrognerie et rock de fête foraine. A la fin du dernier refrain, Dylan, à force de jouer au pochetron implorant le soutien de Madame Henry, ne peut garder plus longtemps son sérieux et manque de déraper dans le fou rire. Il n'a jamais franchement validé ces enregistrements qui sont pourtant d'une étourdissante perfection car ils laissent sans cesse planer un sentiment d'improvisation.

11. Isis 1976
(extrait de 'The Bootleg Series, Volume 5, Bob Dylan Live 1975, The Rolling Thunder Revue')

Au milieu des années 1970, Dylan est de nouveau emporté par une subite crue de langage. *Isis* est l'une des chansons illustrant le mieux cette reconquête d'un espace poétique abandonné à la fin des années 1960. Déesse mère de l'Egypte (de ses larmes est né le Nil), Isis incarne la femme magique, rédemptrice. Elle donne ici matière à un conte philosophique assez balèze où l'on est embringué dans une aventure au milieu de pyramides couvertes de glace. Plus que la version originale (sur l'album *Desire*), celle-ci brille d'une violence inouïe avec un Dylan survolté, crachant ses mots plus qu'il ne les chante, et le Rolling Thunder Band (Mick Ronson, T-Bone Burnett, David Mansfield, Scarlet Rivera...) roulant comme un cyclone force 5.

12. Saved 1980
(extrait de 'Saved')

Entamée avec *Slow Train Coming,* la conversion au christianisme prendra son expression la plus fervente avec l'album *Saved* et ce morceau-titre, aboutissement d'une phase gospel convaincante. Pas de doute : la foudre divine lui est tombée sur la tête, la foi lui fait bouillir les sangs. La génuflexion est complète : *"Par Sa grâce j'ai été touché, par Son verbe j'ai été guéri, par Sa main j'ai été délivré, par Son esprit j'ai été marqué."* La musique est d'une puissance effrayante, et Dylan monte littéralement en chaire pour lancer son prêche de *born again*. Submergé par une telle furie, on en conclut : *Jesus was a punk!*

13. Dark Eyes 1985
(extrait de 'Empire Burlesque')

Perle oubliée d'une période plutôt ingrate (grosses productions, souvent stériles), cette touchante ballade nous le fait retrouver armé d'une seule guitare acoustique et de son harmonica. De cette voix fatiguée de vieux grognard visionnaire il pleut des images comme au temps de *Desolation Row*. *"L'affamé paie au prix fort la ruine des dieux de la vitesse et de l'acier."* Ou comment résumer le monde moderne en quelques mots. Tout un art de l'ellipse à jamais perdu. Sauf pour lui.

14. Ain't Talkin' 2006
(extrait de 'Modern Times')

Au début, on imagine un ermite aveugle sortant des catacombes. Il a du graphite dans les cordes vocales et ses mots parlent d'un monde que la lumière du soleil n'atteint plus. Puis on se rend compte qu'il s'agit de notre monde à nous, ce *"jardin mystique"* sans gardien et sans dieu, lieu vide de sens, sans règle, où chacun tâtonne et se bouscule. Cette voix est comme montée des enfers, brûlée par la vie d'homme, le feu du désir, la colère du juste et les vains efforts pour laver dans la poésie les péchés de sa génération. A la fin des *Temps modernes*, Charlot disparaissait au loin sur une route encore pleine de promesses. A la fin de *Modern Times*, Dylan avoue que le silence est sa seule réponse et qu'il se contente d'avancer dans la nuit irrémédiable. ♦



À LIVRE OUVERT

par Francis Dordor

LONGTEMPS AVARE DE CONFIDENCES, BOB DYLAN DESCENDIT DE SON PIÉDESTAL EN 2005 AVEC *CHRONIQUES,* PREMIER TOME DE SES MÉMOIRES. UN VRAI CADEAU.



Tournage du clip de *Subterranean Homesick Blues* de D.A. Pennebaker (avec Allen Ginsberg à l'arrière-plan) à Londres en 1965.

Pour prendre l'exacte mesure de ce que signifie la publication en 2004 de ces *Chroniques,* il est bon de rappeler les difficultés qu'a toujours éprouvées Bob Dylan à mener de front une carrière d'artiste – parmi les plus signifiantes de son époque – et la gestion d'une image publique ressentie avant tout comme source d'embarras, sinon de conflits. Si bien que cette partie de lui-même qui n'apparaît pas dans ses chansons ou dans ses films – l'intime, l'anecdote éclairante, le "bonus track" de la bio officielle – n'avait jamais été révélée. Les très rares interviews qu'il a daigné accorder au fil de sa carrière se sont presque toujours réduites à des séances de *shadow boxing* entre lui et les journalistes. C'est dire si ce premier des trois tomes de mémoires est un bonheur.

Autoportrait diffracté

Pour le grand public, ce livre est une curiosité. Pour le fan, qui n'a jamais été ménagé, il est une récompense. Bien que raréfiés par le temps et la distance imposée par leur idole, les fans de Dylan constituent une des cours les plus insolites du saint empire rock'n'roll. Une sorte d'assemblée qui, à force d'être rabrouée et moquée par Dylan lui-même, a développé quelque chose de pathétique dans le regard. Dans l'un des passages les plus drôles de ce premier tome, le jugement porté par Dylan sur l'idolâtrie dont il fit l'objet au cours de sa longue carrière reste sans appel. Il est vrai qu'à la fin des années 1960, pour se protéger d'une notoriété devenue incontrôlable, il en fut réduit à se réfugier dans une maison de Woodstock située à l'écart de tout. En vain, car une fois le secret de sa tanière éventé, l'indiscrétion des plus fanatiques redoubla, et c'est jusque sur son toit que l'on grimpait pour venir l'épier. *"Ils étaient bien capables de m'attaquer en justice si l'un d'eux venait à tomber !",* rouspète encore cet éternel parano.

Ces *Chroniques* s'offrent comme une série d'autoportraits qui donnent à voir, non le reflet d'un artiste déformé par le malentendu ou l'esprit de revanche, mais au contraire plusieurs images surgies du plus profond de lui-même. Des images dont les angles et les perspectives ont été minutieusement étudiés et choisis, et pas toujours dans un souci de flatter celui qu'elles mettent en scène. Les couleurs résultent d'un mélange fait à base d'éléments autobiographiques d'une invraisemblable clarté, de pigments vifs d'humour et d'autodérision, d'éclats de sincérité, le tout dilué dans une essence poétique qui patine la surface peinte d'une lumière de soleil couchant étalée sur une vie bien remplie. Du grand art. Du grand Dylan. Jusqu'à la construction même du livre – une ellipse du temps écoulé partant des années new-yorkaises pour y revenir à la fin – qui tombe à la perfection. Le charme d'une telle lecture tient beaucoup à la manière dont la statue Dylan, consentant enfin à descendre de ce piédestal que le temps désagrège, finit par restaurer malgré lui son indivisible pouvoir d'attraction.

Un New York rimbaldien

La première partie du livre consacrée à sa période Greenwich Village est époustouflante. On y retrouve un jeune cul-terreux venu du North Country – dans un wagon à bestiaux, prétend-il – largué dans une grande ville aussi imprenable qu'un *"bloc de pierre brute, sans inscriptions et sans relief".* Dehors, il fait ♦♦♦♦


Avec Suze Rotolo à New York en 1962.

♦♦♦♦ dans les -20 degrés. *"Mon souffle gelait sur place. Mais je n'avais pas froid. Je filais vers des clartés féeriques."* Suivent des scènes qui évoquent autant les récits sur Rimbaud débarquant dans le cercle des poètes maudits, pendant l'hiver 1871 à Paris, que les meilleures séquences de *La Ruée vers l'or* de Chaplin. Dans les bouges du Village – le Gaslight, le Kettle of Fish, le Café Wha? –, Dylan fréquente un cirque humain peuplé *"de littéraires à barbe noire (…) d'une ribambelle bariolée de filles, pas du genre à fonder un foyer"*. Des gens *"qui arrivent de nulle part et se pressent d'y retourner – un rabbin avec un flingue dans le froc, une demoiselle à dents de lapin, un crucifix entre les seins – une galerie de portraits en quête de chaleur humaine"*. Du matériau qu'il va utiliser dans plusieurs chansons Barnum, et ce jusqu'à la grande parade finale des *Basement Tapes* en 1968. D'autres rencontres vont s'avérer marquantes : Dave Van Ronk, grizzly marxiste, seigneur folk, qui l'engage au Gaslight ; Fred Neil (l'auteur d'*Everybody's Talkin'*), qui lui ouvre les portes du Café Wha? ; John Hammond qui le signe sur Columbia et enregistre ses premiers albums. Mais aussi les moins connus Ray Gooch et Chloe Kiel, couple de marginaux lettrés qui l'héberge pendant son premier hiver new-yorkais. Ce passage est crucial. Pour l'artiste en herbe. Pour ceux qui, bientôt, se retrouveront en lui.

Naissance d'un artiste

C'est dans l'appartement de Ray et Chloe que naît Bob Dylan. La veille, il n'est encore que Robert Zimmerman, petit-fils d'émigrés juifs ukrainiens, né à Duluth en 1941, grandi à Hibbing, Minnesota, là où le Mississippi prend sa source. Un de ces chanteurs à sébile qui récite au coin des rues le bréviaire des folksongs de Woody Guthrie avec une voix caillée comme du lait. Il passe ses nuits sur le canapé du salon et ses journées à écouter la radio qui diffuse de la pop bubblegum (Ricky Nelson, Bobby Vee, Frankie Valli), parfois du plus consistant comme Roy Orbison *("une voix à réveiller les morts")*. Puis il s'attaque à la bibliothèque avec dans le ventre la témérité d'un premier de cordée au pied de l'Everest. *"On ressentait tellement la puissance de la littérature ici qu'il fallait répudier son ignorance chérie."* Il lit les lettres anciennes : Tacite, Périclès, Ovide, Sophocle ; Thucydide surtout *("il faisait froid dans le dos celui-là")* ; dévore le roman classique : Gogol, Dickens, Hugo, Balzac *("un marrant")* ; devient adepte de Clausewitz ; s'essaie, sans réussite, à Faulkner. *"Quantité de ces livres étaient beaucoup trop gros, comme d'immenses chaussures destinées à des pieds de géants."* Jolie coïncidence, on apprend par la suite que Dylan vient d'une contrée du Midwest que les Indiens appellent Obijwa, *"le pays des géants"*.

Cette aura intimidante, dont ses gardiens l'entourent, rendait jusqu'alors la culture avec un grand C largement inaccessible à des gens de son espèce, marqués par l'indigence et le mépris social. *"Pendant que je grandissais,* précise-t-il, *les différences culturelles et l'écart des générations s'étaient révélés insurmontables."* Cette culture officielle n'apparaît encore à Dylan que sous les traits d'une Folcoche à chignon prompte à vous cingler le bout des doigts à l'aide d'une règle en fer qu'elle dissimule derrière son dos. Mais, graine d'insolence, il n'est pas du genre à s'en

> Admirables par le style, dénuées du moindre accent de nostalgie ou de sentimentalité, les pages finales sur Woody Guthrie et Robert Johnson semblent avant tout signer la reconduite d'un pacte secret avec la source profonde de son art.


Avec le chanteur folk Jack Elliott à Greenwich Village en 1964.

laisser compter. Et, comme Rimbaud avec la beauté, Dylan assoit la culture sur ses genoux et, l'ayant trouvée amère, l'injurie. Avant de la mettre à sa botte. Et pas seulement la littérature, mais aussi l'histoire et la politique : *"Il était impossible de tout appréhender en même temps – c'était comme les livres dans la bibliothèque, il y en avait trop d'ouverts à la fois. Mais, à condition de bien comprendre, on pouvait peut-être tout condenser dans un seul paragraphe, ou un seul couplet."*
Si ce livre est du miel pour les fans, il est l'or après lequel doivent courir ceux que le processus de création d'une œuvre fascine. Lorsque Dylan nous ramène, par une succession de flashs-back, au monde rural de son enfance, c'est pour tout à la fois nous dire combien ce pays reste profondément marqué par la guerre de Sécession – *"une époque noire, le mal contre le mal, l'être humain rejeté loin de sa destinée"* – et pour nous révéler l'essence de son art. *"La guerre a mis l'Amérique sur la croix et elle est morte avant de ressusciter (…). Et cette vérité écœurante allait servir de patron universel à tout ce que j'écrirais."*
"L'imagerie neuve" qu'il entend superposer avec la tradition folk lui viendra ainsi, pour l'essentiel, du miroitement de ce passé encore fertile de haines et de dureté recyclées.
Une vision des choses, éclairée en grande partie à l'époque par les lueurs affolées des poètes de la Beat Generation, qui ne pouvait aboutir qu'à cette conclusion sans bavure : *"Le monde était ravagé, totalement mécanisé – tout en bousculade et en remue-ménage – (…) Je n'allais pas mettre mes espoirs dans ce panier-là !"* Non, il allait les mettre dans l'hybride créature née des traditions musicales qui l'ont vu grandir et de cette poésie kaléidoscopique où se reflètent tout à la fois les sanglantes fumées de l'Histoire et les cruautés qui conspirent sous l'écorce du présent. Puis du reflet de ce monde sans valeur fondamentale, Dylan donnera jusqu'à l'illusion qu'il pouvait être sauvé par la seule valeur dans laquelle lui-même avait tout misé, c'est-à-dire sa musique et sa poésie.

Le saut de l'ange

Et c'est à l'origine de ce travail de démiurge, et donc à la source de toute la fascination – et de tous les malentendus – le concernant, que nous ramène beaucoup ce livre. Mais pas uniquement. Ce qui le rend si captivant, c'est aussi d'y voir cohabiter le génie naissant et l'artiste déclinant. Le chapitre consacré à l'enregistrement de l'un de ses derniers bons disques, *Oh Mercy,* étonne par sa lucidité. Dylan y montre tant de franchise sur lui-même qu'il en devient touchant. Tout se passe à La Nouvelle-Orléans en 1987, lorsque le producteur Daniel Lanois accepte de mener à bien l'enregistrement d'un album pour lequel Dylan ne possède que quelques textes et pas de mélodies. C'est une époque difficile. L'inspiration a fui. Comme il dit, *"pour des tas de raisons, le whiskey était sorti de la bouteille".* Il se voit désormais comme *"un vieil acteur qui fouille les poubelles devant le théâtre de ses triomphes perdus".* Et pense arrêter la musique ; songe même à se lancer dans les affaires. On lui propose d'ailleurs de prendre en main une fabrique de jambes de bois en Caroline du Nord !
L'enregistrement de *Oh Mercy* va finalement se révéler douloureux. On en suit la progression comme s'il s'agissait d'un saut de l'ange au ralenti dans la gueule d'un volcan ne crachant plus que le doute et l'angoisse. Ces affres lui seront finalement bénéfiques. Car elles vont l'amener à se libérer d'une image de lui-même devenue raide et pesante.
Le livre s'achève comme il a commencé. Dans la grinçante naïveté du New York bohème des *early sixties*. Comme dans un de ses meilleurs blues, Dylan jette en vrac ses souvenirs les plus précieux. Ses amours contrariées avec Suze Rotolo, la jolie blonde qui lui donne le bras sur *Freewheelin'*. Ses visites dans un hôpital de Brooklyn où Woody Guthrie, son maître, va bientôt mourir. Il fait aussi des commentaires sur ses passions d'alors qui ont tous la pureté de petits requiems : *"Quand Hank* (Williams) *chante, il n'y a plus de mouvement, tout s'arrête, le moindre murmure est sacrilège."* Et à propos d'un disque du bluesman Robert Johnson : *"Ce type-là avait l'air de sortir de la tête de Zeus en armure complète."*
Admirables par le style, dénuées du moindre accent de nostalgie ou de sentimentalité, les pages finales sur Woody Guthrie et Robert Johnson semblent avant tout signer la reconduite d'un pacte secret avec la source profonde de son art. A un moment, il se souvient que sa jeunesse d'alors lui faisait dire : *"Tant que je chantais Woody Guthrie, j'étais hors de danger."* En refermant ce livre, c'est encore ce que nous souffle notre âme de fan : tant que tu écouteras Bob Dylan, tu seras hors de danger. ♦

Chroniques, volume 1 de Bob Dylan (Folio, 2010).


Avec Joan Baez en 1963.

LES FEMMES DE SA VIE

par Eléonore Colin

GRAND SÉDUCTEUR, DYLAN A CROISÉ DE NOMBREUSES FEMMES SUR SA ROUTE, DONT CERTAINES ONT MODIFIÉ SA TRAJECTOIRE TANT ESTHÉTIQUE QUE POLITIQUE. QUELQUES MUSES QUI ONT COMPTÉ...

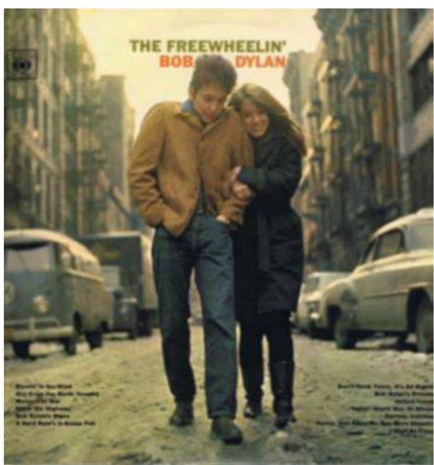

Avec Sara Lownds à Woodstock en 1968.

Avec sa bouille de hamster, sa choucroute capillaire et sa silhouette maigrelette, Bob Dylan n'a jamais été l'archétype du playboy. Et pourtant, c'est un piège à filles ambulant. Un vrai de vrai. Il faudrait au moins dix mains pour dénombrer ses conquêtes. Et encore, on est radin... L'une des raisons de son irrésistible sex-appeal trouve un fragment d'explication dans cette phrase de Joan Baez : *"Je le connais depuis quarante ans, mais je ne sais toujours pas qui il est véritablement."* Pour prétendre sonder un tant soit peu son âme, on n'a guère d'autre choix que de glisser ses disques dans la chaîne et d'appuyer sur *play*.

Au fond, ses compositions, ses paroles, l'énergie, la mélancolie et la clairvoyance qui s'en exhalent parlent d'elles-mêmes. Insaisissable, Dylan... Pénétrant, surtout. Son œuvre regorge de références puisées chez Joseph Conrad, Dylan Thomas, Bertolt Brecht ou Woody Guthrie, pour ne citer qu'eux. Et ça, ce n'est pas un secret, les intellos mystérieux, ça plaît à la gent féminine. Ça l'impressionne, ça l'aimante même. Il serait vain de livrer une liste exhaustive de toutes celles que Bob Dylan a mises dans son lit (épouses, maîtresses, coups d'un soir, coups de cœur). Selon Stéphane Koechlin, auteur de l'excellente biographie *Bob Dylan, épitaphes 11,* trois noms se dégagent néanmoins de sa collection : *"Suze Rotolo a dévoilé son génie, Carolyn Hester lui a mis le pied à l'étrier et Joan Baez l'a porté vers la gloire."*

C'est en 1961, au Gerde's Folk City, New York, que Dylan a rencontré la première. A l'époque, loin de son Minnesota natal, sans domicile fixe, il dort sur les bancs des cafés ou se fait héberger par des mères de substitution entre deux concerts. Suze Rotolo n'a que 17 ans et milite au CORE (le Congrès pour l'égalité des races). Très vite, ils emménagent dans un petit appartement de la 4th West Street. Les engagements politiques de la jeune fille amènent Raz (le surnom qu'elle lui a donné) à écrire les *protest songs* qui feront bientôt sa légende comme la *Ballad of Emmett Till,* et son amour lui inspire de nombreuses chansons, dont *Boots of Spanish Leather*. Etudiante aux Beaux-Arts, elle l'initie en outre à la peinture moderne, à la poésie et au théâtre. Témoin de leur amour, pourtant déjà en voie d'extinction, la pochette de l'album *The Freewheelin'* (1963) qui les immortalise bras dessus, bras dessous. Ils se sépareront l'année suivante, mais Rotolo restera sa muse originelle.

Entre-temps, en 1961, celui que Stéphane Koechlin n'hésite pas à comparer à *"un Rastignac qui s'est beaucoup servi des femmes pour réussir"* a fait la connaissance de la chanteuse folk Carolyn Hester. Cette dernière l'a même engagé comme harmoniciste sur l'album qu'elle enregistre pour les studios Columbia. Le producteur John Hammond tombe alors sous son charme magnétique et lui fait signer sans tarder un contrat pour cinq années. Carolyn Hester est la première personne à avoir introduit Bob Dylan dans le business hermétique de la musique. Grâce à elle, et bien que leurs rapports soient restés strictement platoniques, le petit frisé surdoué y est arrivé plus vite que d'autres.



Avec Suze Rotolo en 1963.

> "Malgré toutes les aventures de Dylan par la suite, Joan Baez est restée la femme de sa vie."
> Stéphane Koechlin

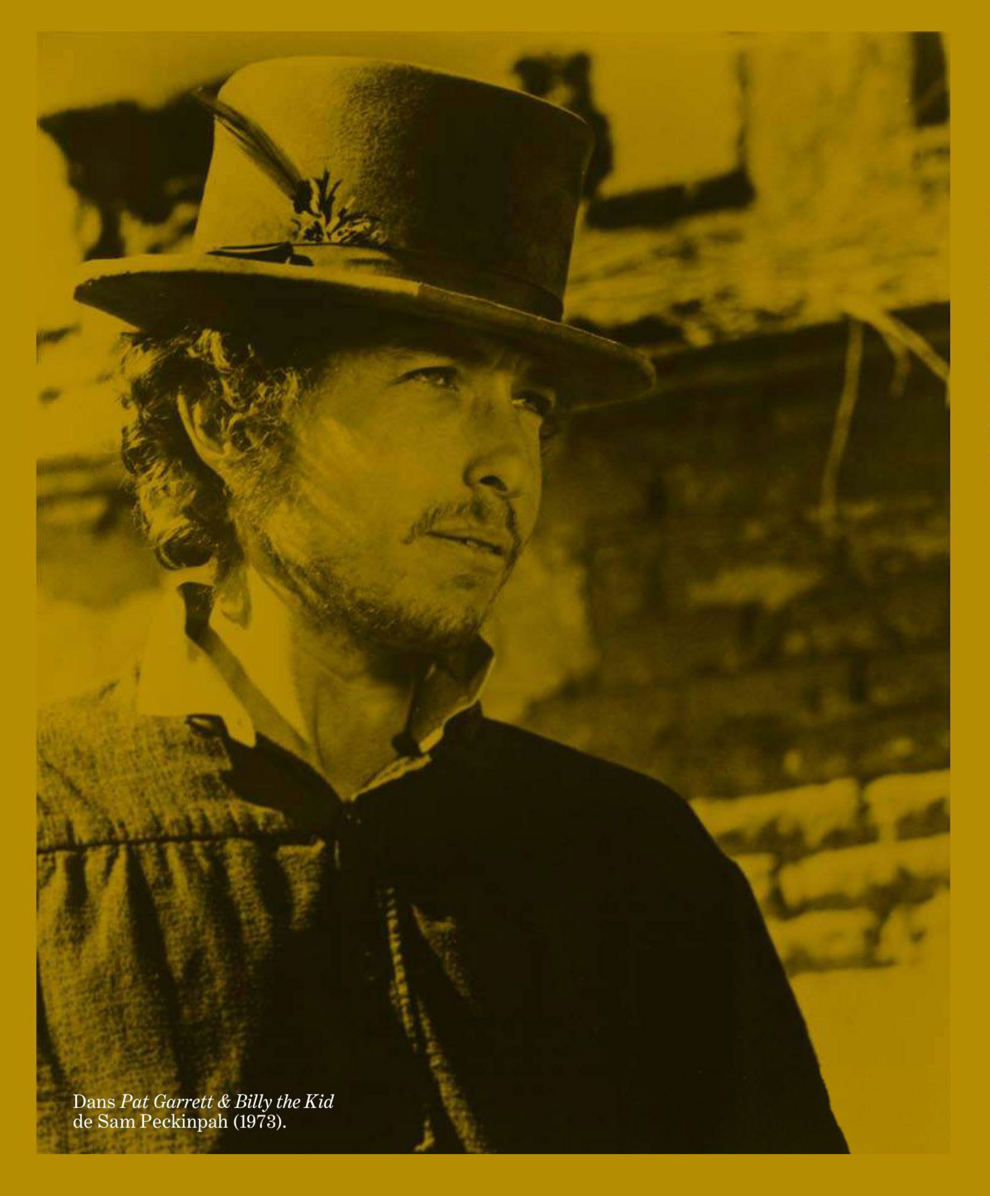
Il ne manquait plus que Joan Baez lui ouvre le chemin de la célébrité... S'ils se sont connus à New York en 1961, leur attirance mutuelle naît au cours de l'année 1963. La reine du folk invite alors le prince de l'underground à l'accompagner sur la scène du festival de Newport. Avant d'attaquer *Don't Think Twice...*, Baez annonce : *"Cette chanson parle d'une histoire d'amour qui a trop duré."* Une vacherie destinée à la pauvre Suze Rotolo qui, présente dans le public, ne demande pas son reste. Ce soir-là, plus de 13 000 personnes applaudissent Dylan. Une poignée de concerts plus tard, il est devenu une star, et les deux tourtereaux participent à la Marche pour la liberté, organisée à Washington par Martin Luther King. Mais en 1964, leur relation commence à battre de l'aile lorsque Dylan décide de rejeter l'engagement politique pour se concentrer sur sa musique. Elle tourne carrément au vinaigre quand Baez le rejoint sur sa tournée anglaise de 1965 (dont témoigne en images le magistral *Don't Look Back* de D.A. Pennebaker). L'ingrat se contente de l'ignorer pendant tout le voyage : c'en est trop pour la chanteuse qui jette l'éponge. Il faudra attendre le milieu des années 1970 et la tournée *Rolling Thunder Revue* pour que le couple enterre la hache de guerre. *"Ils entretiennent depuis un rapport fusionnel, mais sans amour,* conclut Stéphane Koechlin. *Joan Baez est restée, malgré toutes les aventures de Dylan par la suite, la femme de sa vie."*

Dylan entretiendra aussi une courte relation avec la chanteuse Nico et on lui prête également une liaison avec la Factory girl Edie Sedgwick. Finalement, c'est l'ex-Playmate et mannequin Sara Lownds, rencontrée au Greenwich Village en 1962, que Dylan épousera en secret le 22 novembre 1965. Ils auront quatre enfants (Jesse, Anna, Samuel et Jakob – qui fondera le groupe The Wallflowers) et Dylan adoptera la fille (issue du premier mariage) de Sara, Maria. Sara jouera le rôle de Clara dans le film *Renaldo and Clara* et inspirera de nombreux morceaux de Dylan, dont le très long *Sad-Eyed Lady of the Lowlands* clôturant l'album *Blonde on Blonde*. Le couple divorcera en 1977, ce dont témoignera l'album *Blood on the Tracks*. En 1986, c'est finalement la chanteuse Carolyn Dennis qu'épousera Dylan. Ils auront une fille, Desiree Gabrielle et divorceront en 1992. ♦

2 OU 3 CHOSES...

par Johanna Seban

QUELQUES FRAGMENTS DE LA VIE DE DYLAN EN FORME D'INSTANTANÉS.


Dans *Pat Garrett & Billy the Kid* de Sam Peckinpah (1973).

Acteur

Outre le documentaire *Don't Look Back* réalisé par D.A. Pennebaker, Bob Dylan est passé à plusieurs reprises devant l'objectif de la caméra. Martin Scorsese l'immortalisa dans *No Direction Home.* Avant cela, Dylan était apparu dans les fictions *Masked and Anonymous* de Larry Charles (2003) et *Pat Garrett & Billy the Kid* de Sam Peckinpah (1973). On l'a également aperçu dans *Renaldo and Clara*, film réalisé en 1978 par Sara Dylan, Joan Baez et lui-même retraçant une de ses tournées musicales aux Etats-Unis.

Beatles

Dylan a eu une grande influence sur la carrière des Beatles. C'est lui qui les initia aux drogues, notamment à la marijuana (sous l'emprise de laquelle ils composeront ensuite de nombreux morceaux) lors d'un séjour aux Etats-Unis. Des reprises de morceaux des *Basement Tapes* furent par ailleurs jouées par les Beatles lors des *Let It Be Sessions* au studio Twickenham, et l'on attribue parfois la séparation du groupe à Dylan, qui aurait, en invitant George Harrison à jouer avec The Band, renforcé l'agacement du guitariste anglais face à la mauvaise ambiance qui régnait alors au sein des Fab Four.

Chansons

Dylan ne s'est pas contenté d'écrire des centaines de chansons. Il en a aussi inspiré un paquet. En France, on connaît le *"Dylan is Dylan"* de *Wight Is Wight* de Michel Delpech. Outre-Manche, Robert Zimmerman a inspiré *Song for Bob Dylan* de David Bowie (sur l'album *Hunky Dory*), *Bob Dylan Blues* de Syd Barrett et *Like Dylan in the Movies* de Belle & Sebastian.

Cinéma

En 2007, le réalisateur Todd Haynes *(Velvet Goldmine, Loin du paradis)* consacre un long métrage à Bob Dylan. Dans *I'm Not There*, qui est aussi le premier projet approuvé par Dylan, six actrices et acteurs différents incarnent l'artiste à différents moments de sa vie. Avec un bien copieux casting qui réunit Cate Blanchett, Richard Gere, Christian Bale, Charlotte Gainsbourg et Julianne Moore.

Drogues

"Everybody must get stoned" ("Tout le monde doit se défoncer") : voilà ce que déclara Dylan en 1966 dans *Rainy Day Women #12 & 35*. Avant, il avait déjà interprété *Cocaine* de Gary Davis en 1963. Durant sa carrière, Dylan consommera du LSD, de l'opium, de la marijuana, du speed. Il sombrera également dans l'alcool au moment de la dégradation de son mariage avec Sara Lownds et la composition de son album *Hard Rain*.

Légende urbaine

Le 18 octobre 1969, le magazine *Rolling Stone* chronique, sous le nom de T.M. Christian, un mystérieux album pirate éponyme : *The Masked Marauders*. Le casting est assez dingue : Bob Dylan, Mick Jagger, John Lennon, Paul McCartney et George Harrison réunis, et une production signée Al Kooper. En vérité, tout ça n'est qu'une plaisanterie du journaliste Greil Marcus. Les fans tombent cependant dans le panneau et le rock critic demande à un groupe nommé The Cleanliness and Godliness Skiffle Band d'enregistrer le faux album chroniqué. Sur la dernière chanson, on peut notamment entendre les musiciens crier *"This is a joke!"*, malgré quoi l'album se vend en quelques semaines à plus de 100 000 exemplaires…

Lennon

Si c'est avec George Harrison que Dylan a développé la plus forte amitié, les relations entre l'artiste et John Lennon furent elles aussi intenses. Après avoir été assez proches, les deux musiciens s'éloignèrent progressivement dès 1970. Lennon fut notamment agacé par la conversion de Dylan au christianisme. Sur son titre *God*, il déclara ainsi : *"I don't believe in Zimmerman."*

Moto

En 1966, Dylan est épuisé. Les journalistes ne le comprennent plus et le public européen vient de bouder son nouveau répertoire et son passage à l'électrique. Le 29 juin, alors qu'il fait une virée à Woodstock, la roue arrière de sa Triumph se bloque et envoie Dylan à terre. L'artiste est hospitalisé et les rumeurs courent : il serait mort, paralysé, défiguré, etc. Il se retirera dans sa maison de Woodstock, se concentrera sur sa famille, loin du monde pendant plusieurs mois.

Poésie

C'est entre 1964 et 1966 que Dylan écrit des poèmes, souvent surréalistes, regroupés au sein du recueil *Tarantula*, publié aux Etats-Unis en 1971. Nommé bien plus tard pour le prix Nobel de littérature (en 1997), Bob Dylan a également reçu un diplôme d'honneur de la célèbre Princeton University aux Etats-Unis, où ses textes et poèmes sont régulièrement étudiés.

Radio

"Les chansons et la musique m'ont toujours inspiré" : c'est la raison qu'évoque Dylan pour justifier l'émission de radio qu'il anime en 2006 tous les mercredis sur une chaîne de radio, XM Radio. *"Beaucoup de mes chansons ont été diffusées à la radio mais c'est la première fois qu'on me donne l'occasion d'être de l'autre côté du micro"*, avait-il déclaré à l'époque. Dylan choisit les morceaux à diffuser selon une liste de thèmes (les prénoms féminins, les cheveux, la nourriture ou le sommeil font partie des thèmes déjà évoqués).

religion

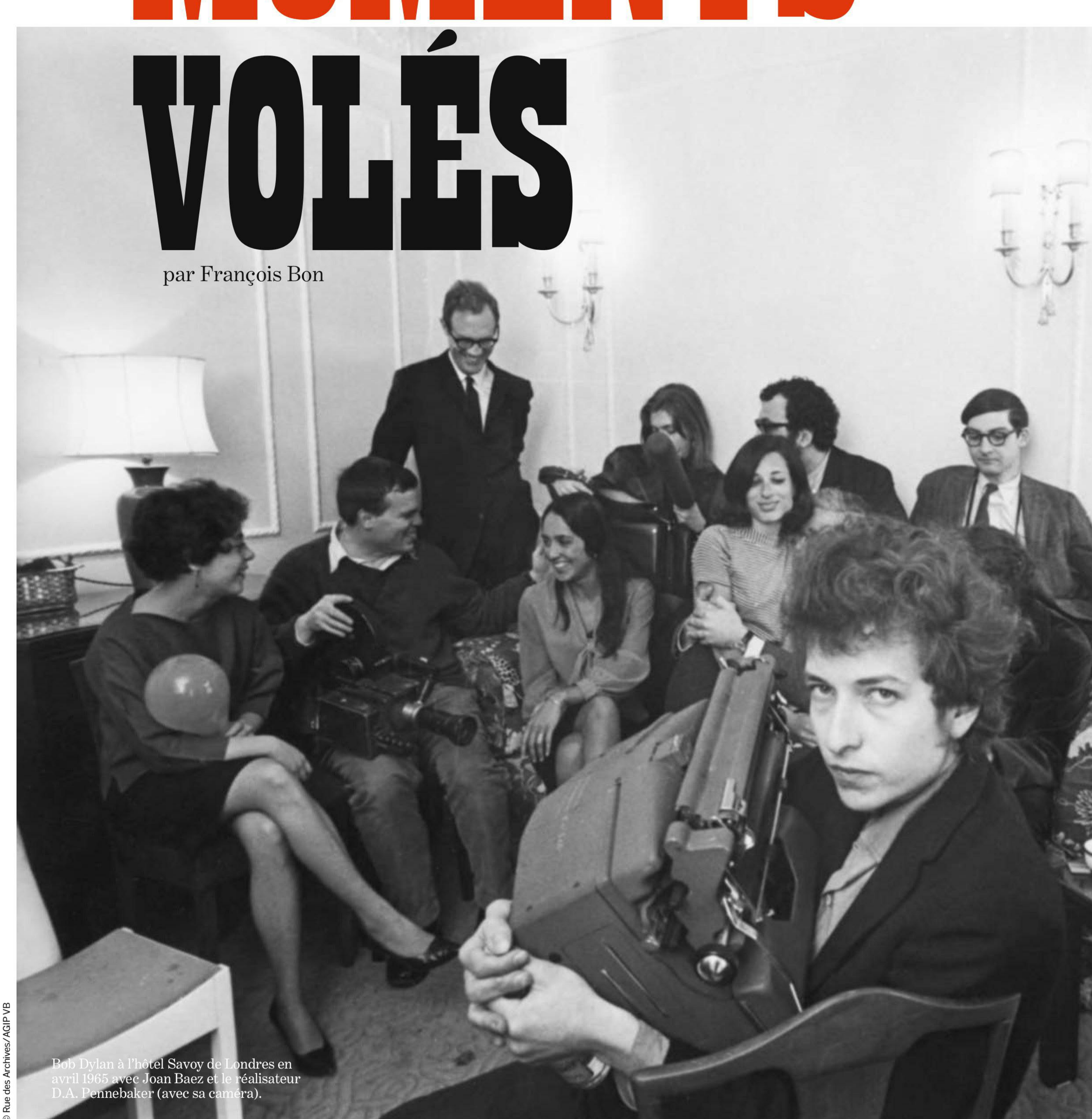
Dylan a grandi dans une famille juive pratiquante. En 1979, il se convertit au christianisme après avoir reçu la visite de Jésus, selon ses dires, dans sa chambre d'hôtel à Tucson. En découleront de nombreux concerts rythmés par de très longs sermons et trois disques : *Slow Train Coming* (avec Mark Knopfler à la guitare), *Saved* et *Shot of Love*. Quatre ans plus tard, l'artiste met fin à cette période et compose *Infidels*, un recueil dont les chansons évoquent le judaïsme. En 1997, il chante pour le pape Jean-Paul II.

remix

Pour la première fois de sa carrière, Bob Dylan donnait en 2007 son accord à Mark Ronson pour que celui-ci remixe un de ses morceaux. Il s'agissait de *Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine)*.

MOMENTS VOLÉS

par François Bon



Bob Dylan à l'hôtel Savoy de Londres en avril 1965 avec Joan Baez et le réalisateur D.A. Pennebaker (avec sa caméra).

ART DE LA FUGUE, ART DE LA LÉGENDE, L'ÉCRITURE DE BOB DYLAN A ÉCLOS AU SOLEIL DE RIMBAUD ET DU MOUVEMENT BEAT, PARTICULIÈREMENT ALLEN GINSBERG. UN ART DU FRAGMENT QUI SAIT CAPTER LE RÉEL DANS L'INSTANT ET QUI, EN RETOUR, A LE POUVOIR DE LE CHANGER.



On sait la réponse de Dylan à la conférence de presse de San Francisco, décembre 1965 : *"Etes-vous plutôt chanteur ou plutôt poète ? – Moi, je fais juste danser les gens..." – I'm a danceman.* Il aura d'autres versions – Dylan est le spécialiste des masques (après tout, c'est cohérent avec sa déclaration *"Je suis Bob Dylan seulement quand j'ai besoin d'être Bob Dylan. – Et le reste du temps, vous êtes qui ? – Moi-même."*), et il oscillera, mais sans jamais séparer les métiers, finalement.
Longtemps qu'on a séparé l'adoption de son pseudonyme de la célébrité de Dylan Thomas pour les mômes de 1960 (ça ne se prononçait pas pareil, et Bobby Zimmerman avait pour nom de rocker Elston Gunn à l'époque où il lisait Dylan Thomas) – voir plutôt du côté de l'acteur Matt Dillon pour l'emprunt. Quand il arrive à la fac de Minneapolis, des étudiants un peu plus âgés, Dave Morton puis Dave Whitaker, le basculent d'un coup dans ce qui est la révolution poétique : le mouvement beat, illustré d'abord par Ginsberg. Donc quatre ans avant que ces deux-là se rencontrent, et que leur relation soit étonnamment stable, solide.
On a bien sûr des pistes. Les objets ont d'excellents marqueurs : quand il arrive à New York, dès février 1961, il utilise la grosse Remington d'Izzy Young, du Folklore Center, puis la machine d'un journaliste du *Times,* Robert Shelton, qui a l'avantage d'avoir chez lui un piano à queue, et laisse à Dylan son appartement l'après-midi. Lui-même achètera sa première machine à écrire dès qu'il emménage 4th West Street avec Suze, et c'est, avec l'électrophone, une télévision et un fauteuil en cuir d'occasion leurs premiers grands achats. C'est un objet presque symboliquement égal à la guitare : au printemps 1964, quand on s'embarque à quatre pour l'équipée dans le break Ford où il composera *Mr. Tambourine Man*, il a acheté une des premières petites Olivetti portables, un bijou de mécanique, et tape directement dans la voiture conduite par Victor Maymudes, sur la petite tablette du siège arrière.
J'ai plus de mal à faire la distinction entre les écrits. Parce que lui-même ne parle pas de textes, mais de ses "objets rythme", *rhythm things,* qui est une question lancée jusqu'à nous. Par exemple, un des premiers textes imprimé en tant que texte, non pour être publié, mais distribué avec le programme de son premier concert solo, c'est le fabuleux *My Life in a Stolen Moment*. D'accord, c'est un texte long : mais les chansons de Dylan partent souvent d'un texte récurrent de longueur équivalente. Surtout, il se prétend à l'époque orphelin. Il dit partout avoir fait son apprentissage de saltimbanque adolescent en suivant un cirque au Nouveau-Mexique. Ce texte autobiographique, *My Life in a Stolen Moment*, essaie de restaurer la place de Hibbing : il y a potentiellement plus de légende à dire qu'on vient d'une petite ville endormie du Minnesota, et des nouvelles couches moyennes qui ont produit tant de gandins à guitare, qu'à continuer la fausse histoire de l'orphelin sur la route. Surtout, ce qui permet à la nouvelle histoire de subvertir la première, c'est la référence à la *fugue* : *"Hibbing une bonne brave vieille ville / J'en suis parti quand j'ai eu 10 ans et 12 et 13 et 15 et 15 1/2, 17 et 18 / Ils m'ont rattrapé et m'ont ramené sauf une fois."* Histoire évidemment fausse : c'est papa et maman qui ont payé la première moto à 15 ans et une vieille Ford à 16 (la même qu'il rachètera plus tard pour la suspendre au plafond de son palais californien). Mais qui est empruntée directement au fugueur international : *Le Bateau ivre* de Rimbaud lu avec Suze, et Charleville transposé à Hibbing.
Et, si la France a glissé de façon très lisse sur la vie de Bob Dylan (à part un séjour de six semaines en Savoie au temps de son divorce avec Sara, avec équipée aux Saintes-Maries-de-la-Mer), Rimbaud, c'est un point d'accroche : même aujourd'hui, *Rimbaud* c'est le nom qu'il donne à sa Stratocaster. Avec *My Life in a Stolen Moment* se séparent les flux d'écriture, ces textes en vers libre (plutôt que dire poèmes), avec notations logographiques et sans majuscules, qu'il publie dans *Broadside* ou dans les pochettes de disques, les siens (*11 Outlined Epitaphs* avec leurs références à Villon et à Brecht) ou ceux de Joan Baez ou Peter, Paul & Mary.
Mais on a trop, aussi, du poète l'image de l'homme inspiré, comme celle qu'il prend plaisir à offrir à Marianne Faithfull et au Londres branché de 1965, insérant un rouleau de papier toilette dans sa machine à écrire et tapant le dos tourné à tous les fumeurs de hasch. Dylan est quelqu'un qui travaille. Il connaît son Dickens et son Balzac. Il intégrera Baudelaire. Il a une base solide de poésie anglaise, les Keats et les Yeats, Byron lu avec Suze aussi, et de la poésie américaine, dont Whitman évidemment. Ce basculement américain, il le revendique pour son écriture. On n'importe pas le surréalisme, mais les écrivains voyageurs que sont Ginsberg, Corso, Ferlinghetti contaminent par le surréalisme la nouvelle poésie américaine. *"Est-ce que tous ceux qui écrivent des poèmes vous les appelez poètes ? Il faut une certaine qualité de rythme, une certaine façon de rendre visible. On n'a pas forcément besoin d'écrire pour être poète. Il y a des types qui bossent dans une station-service et ce sont des poètes. Moi je ne m'intitule pas poète parce que je n'aime pas ce mot-là. Je suis un artiste, un trapéziste..."* Dylan échappera à l'appellation *poète*, dans son étroitesse, parce qu'il est dès Minneapolis en contact avec ce court-circuit formel importé par Ginsberg. ♦♦♦♦


De gauche à droite : Michael McClure, Bob Dylan, Allen Ginsberg, Julius Orlovsky et Lawrence Ferlinghetti à San Francisco en 1965.

♦♦♦♦ On a un déficit à combler, et pas seulement en France : les livres sur Ginsberg et la Beat Generation ignorent Dylan, pour eux ce n'est que de la variété et des gros sous, ils font l'impasse. Et les livres sur Dylan zappent Ginsberg au-delà du folklore qu'il représente. Pourtant, c'est au plus fort de sa relation avec Dylan que Ginsberg écrit *The Fall of America (La Chute de l'Amérique)*, une référence encore aujourd'hui pour qui veut travailler sur les formes et les noms de la ville moderne, un des premiers grands textes cinétiques, au sens où – réciproquement – Dylan dira que pour écrire il vaut mieux être soi-même en mouvement, voiture, train, avion, un peu comme Baudelaire refusait d'avoir une table chez lui. De même, après le faux accident de moto (presque faux), Dylan reclus pour six semaines dans la clinique privée du docteur Ed Thaler, Ginsberg sera avec Robbie Robertson un des très rares à être admis, et il vient exprès de Californie lui porter un carton de livres : des poètes, bien sûr. Si on a tous vu Ginsberg et Dylan, en 1975, se faisant filmer ensemble sur la tombe de Kerouac, jamais de documents sur ces équipées en van Volkswagen, Dylan accompagnant Ginsberg et son compagnon Peter Ostrovski dans le désert californien, bien avant la mode Castaneda (très secrètement évoquée dans les *Chroniques*, encore une petite énigme sur notre route).
Dans cette période de la première explosion de légende, quand Dylan s'héberge chez Joan Baez (confrontée à un succès délirant, la jeune chanteuse de 20 ans avait loué un cabanon dans les montagnes au-dessus de Monterey, à Carmel, et acheté une Jaguar pour ses allers-retours), il apporte sa machine à écrire. Cette année 1964, il est prêt à se réincarner dans la peau de l'écrivain, et à laisser le costume du chanteur. En partie à cause d'une présence fragile et noire, Richard Fariña, ex-compagnon de chambre de Thomas Pynchon et élève de Nabokov, qui a voulu trop vite faire l'écrivain et se reconvertit en musicien folk, partageant la vie de la jeune sœur de Baez, et qui mourra deux ans plus tard : lui ne ratera pas son accident de moto.
Et Dylan en avait la capacité : voir la qualité de phrase et de regard des *Chroniques*, ces zooms juxtaposés sans chronologie sur des instants autobiographiques. Mais cela peut tenir à des hasards : dans le petit monde beat, Ferlinghetti est le libraire éditeur. C'est lui qui propose à Dylan de publier ses textes. Dylan se lance dans les proses brèves qui deviendront *Tarantula*. Accueilli dans la collection avant-gardiste de Ferlinghetti, Dylan aurait disposé d'une première base, d'un territoire d'écriture. Son agent (qui est celui d'Odetta, de Peter, Paul & Mary, mais aussi du Butterfield Blues Band et de Janis Joplin), Albert Grossman, s'accapare la poésie comme il fait des 45 tours : Dylan vend son projet de livre à un éditeur à succès, moyennant gras à-valoir, sans savoir que par là il se condamne comme écrivain. Erreur de cible, ça tombe à plat.
Dans la suite, la littérature s'éloigne. Une pièce entière de la maison de Woodstock est réservée aux livres d'art. Sur le lutrin offert par Grossman, on a une bible ouverte. La tentation du cinéma passe plus inaperçue, parce qu'elle ne conduit pas à des réussites (l'ambigu *Renaldo and Clara*), mais Dylan s'équipera de matériel de montage dernier cri. Et surtout, les phases peinture, à Woodstock, puis à New York, ou lorsqu'il s'achète cette ferme sous ciel natal, à Minneapolis, et transforme en atelier ultrasecret l'immense grange à céréales, murs clos, verrière exposée nord. Dylan peintre, l'écrivain qui se tait ?
C'est peut-être plus clair aujourd'hui, progressivement. Parce qu'on ne cherche pas Dylan écrivain dans les textes accessoires, mais

> "On n'a pas forcément besoin d'écrire pour être poète. Il y a des types qui bossent dans une station-service et ce sont des poètes. Moi je ne m'intitule pas poète parce que je n'aime pas ce mot-là. Je suis un artiste, un trapéziste..."
> Bob Dylan

STUCK INSIDE OF MOBILE WITH THE MEMPHIS BLUES AGAIN

ÉCRITE EN 1966, CETTE CHANSON EST UN ÉTRANGE VOYAGE HORS DU TEMPS ET DE L'ESPACE. LES PORTES DE LA PERCEPTION GRANDES OUVERTES.

Oh, le clodo dessine des cercles
Tout autour des immeubles
Je lui ai demandé mais y'a une raison
Pourtant je savais qu'il ne dirait rien
Les dames étaient gentilles avec moi
C'était même bandant vraiment
Mais au fond tréfonds de moi-même
J'ai compris que je ne pouvais m'échapper
Oh maman, tu crois que c'est comme ça la toute fin
D'être coincé là dans Mobile
Alors que c'est Memphis que j'ai aux tripes

Ouais, j'ai vu Shakespeare, il passait dans la rue
Avec des chaussures pointues et trois grelots
Parlant à une touriste française
Qui lui disait qu'elle me connaissait bien
Je voudrais bien l'envoyer ce message
Savoir ce qu'elle a raconté
Mais le bureau de poste a été cambriolé
Et la boîte aux lettres fermée à clé
Oh maman, tu crois que c'est comme ça la toute fin
D'être coincé là dans Mobile
Alors que c'est Memphis que j'ai aux tripes

Mona m'a dit
Ne va pas sur les rails
Tous les types des trains
Boivent ton sang comme du vin
J'ai répondu : Mais je savais pas ça
Enfin, j'en n'ai connu qu'un
Et il m'a juste fumé les paupières
Et piqué ma clope
Oh maman, tu crois que c'est comme ça la toute fin
D'être coincé là dans Mobile
Alors que c'est Memphis que j'ai aux tripes

Grand-père est mort la semaine dernière
Maintenant enterré dans la montagne
Mais tous ils le disent encore
Choqués méchamment ils disent
Mais moi je m'y attendais, je le savais
Démence sénile
Quand il a fichu le feu en pleine rue
Et s'est mis à tirer dessus
Oh maman, tu crois que c'est comme ça la toute fin
D'être coincé là dans Mobile
Alors que c'est Memphis que j'ai aux tripes

Le député est passé
Montrant à tout le monde son pistolet
Distribuant les invitations à l'œil
Pour le mariage de monsieur fils
Et moi pour un peu qu'ils m'arrêtaient
Ce serait bien de moi ça
D'être attrapé sans billet
Juste là caché sous le camion
Oh maman, tu crois que c'est comme ça la toute fin
D'être coincé là dans Mobile
Alors que c'est Memphis que j'ai aux tripes

Et le curé ça lui en bouchait un coin
Quand je lui ai demandé pourquoi
Habillé en gros titres de journaux vingt kilos
Bien agrafés sur les tétons
Mais il m'a traité quand je le lui ai prouvé
Alors je lui ai dit : T'as rien que tu puisses cacher
Tu vois t'es fait juste comme moi
Et j'espère que ça te va
Oh maman, tu crois que c'est comme ça la toute fin
D'être coincé là dans Mobile
Alors que c'est Memphis que j'ai aux tripes

L'homme pluie m'a refilé deux pilules
Il m'a conseillé : Vas-y lance-toi
La première une sorte de truc du Texas
Et la deuxième juste du gin de poivrot
Comme un idiot je les ai mélangés
Ça m'a étranglé la cervelle
Les gens je les trouve pas beaux
même très laids
Et j'ai perdu le sens du temps
Oh maman, tu crois que c'est comme ça la toute fin
D'être coincé là dans Mobile
Alors que c'est Memphis que j'ai aux tripes

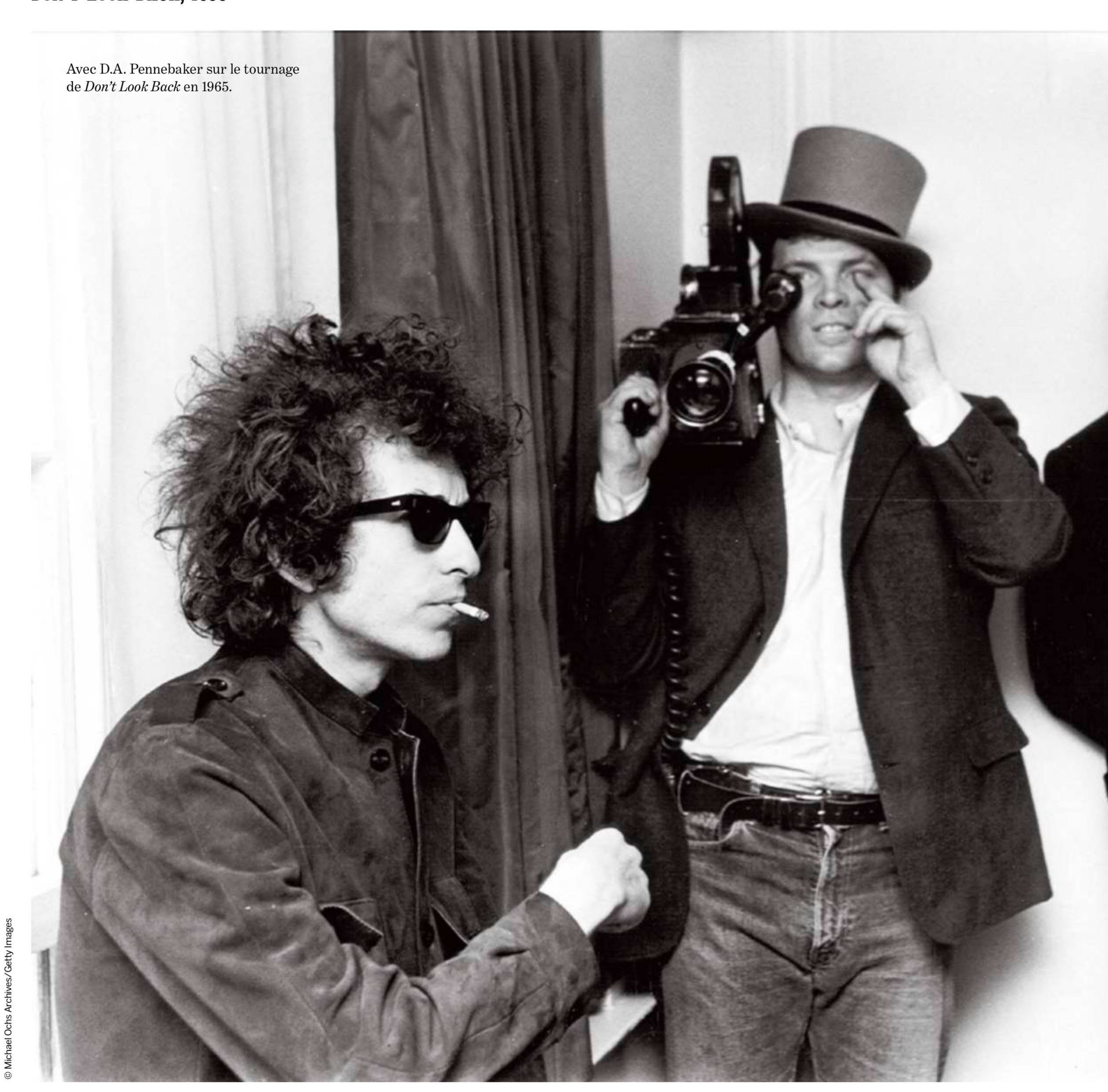
C'est Ruthie qui m'avait dit de venir la voir
Dans son bordel près du lac
J'aurais droit de la voir danser gratis
La valse "sous la lune du Panama"
Et elle : Une débutante pour toi, elle sait juste
ce dont t'as besoin
Et moi parfaitement ce que tu veux
Oh maman, tu crois que c'est comme ça la toute fin
D'être coincé là dans Mobile
Alors que c'est Memphis que j'ai aux tripes

Maintenant les briques étalées sur la rue principale
Et les fous de néons grimpent là-dessus
Ça s'est effondré de façon si parfaite
C'était calculé pile poil
Alors moi je me suis assis là tranquille
Je me disais que je saurais bien le prix
A payer pour en finir
De vivre tout ça deux fois
Oh maman, tu crois que c'est comme ça
la toute fin
D'être coincé là dans Mobile
Alors que c'est Memphis que j'ai aux tripes.

C'est à cause de Shakespeare croisé dans la rue. Je ne suis pas allé à Mobile, Alabama, mais Dylan n'y était pas allé non plus. Sur le site internet du comité de tourisme, Mobile, Alabama, vante ses plages et ses bals, le golfe du Mexique, ses poissons et ses attractions. Il y a la majuscule, mais c'est le nom commun mobile qui percute le titre : coincé dans un mobile, et tout bascule. Alors ce n'est plus de Memphis qu'on a la nostalgie, mais de la forme musicale qui s'appelle le blues, de la même façon qu'on est enfermé dans la musique d'après le blues, la musique des savants à tout jouer de Nashville, les types auxquels on ne parlera pas, auxquels on n'enverra même pas le disque une fois fini (mais ils remercieront : on a mis leurs noms sur la pochette, ce n'est pas si fréquent). Et Shakespeare marche dans la rue, on voit le député *(senator),* le curé *(preacher)* et vous vous voyez, vous, planté de tous les titres des journaux de ce matin sur la poitrine toute nue avec une agrafeuse ? Je ne sais pas pourquoi la fille perdue est française, ni pourquoi ce SDF dessine un cercle (dessine pour de vrai, et pas parce qu'il tourne en rond) autour des maisons, ni ce qui se passe dans ce bordel près du lac avec valse romantique et fille promise. Ce qui est sûr, c'est que Shakespeare est passé dans la rue et qu'après lui toute la ville est détruite. Dylan avait meublé sa maison d'Hi Lo Ha non pas de toute une bibliothèque (même s'il lit et lit), mais d'un vieux rêve de livres d'art : plein de livres d'art, toute une pièce de livres d'art. On dirait Chirico. La ville détruite s'assemble en géométries parfaites, des types grimpent là-dessus et lui il s'y assoit pour attendre. On lui a demandé, à Dylan : *"Les images de la ville sont plus présentes ?"* Il répond : *"C'est parce qu'à cette époque-là je regardais trop la télé."* Shakespeare a trois grelots. Rebondissements : voyage étrange. Mobile est aujourd'hui le paradis des sosies d'Elvis et des imitateurs des Beatles. Elvis y a joué la première fois les 4 et 5 mai 1955. Sa chanson *Guitar Man,* c'est l'histoire d'un type qui vient en auto-stop de Memphis, qui essaie qu'à Mobile on le laisse jouer de la guitare quelque part, il se fait refouler. Situation biographique pour Dylan à Denver : juste six ans plus tôt. Dans la chanson d'Elvis il y a même la référence à Panama, et le bar où on danse. On est début 1966, Dylan enregistre dans la ville où Elvis enregistre, dans le studio que vient de quitter Elvis, avec les musiciens d'Elvis. Comment Dylan ne penserait-il pas à Elvis ? C'est trois ans plus tard qu'Elvis reviendra dans ce même studio, et enregistrera *Guitar Man,* lui aussi, une chanson avec Mobile et Memphis. Mais chez Elvis il n'y a pas Shakespeare. **François Bon**

bien dans la façon d'avancer de ses chansons. Nous avons longtemps été trompés par des traductions simplistes. La poésie de Dylan, elle est dans *Subterranean Homesick Blues*, dans *Desolation Row*, évidemment dans *Ballad of a Thin Man*, expression aussi mystérieuse que son "mister Jones" (ses copains l'appelaient affectueusement "mister Dylan"), avec dedans du Dashiell Hammett, du Gertrude Stein et beaucoup de Kafka. C'est peut-être plus clair maintenant que Dylan nous a dit, dans ses *Chroniques*, comment un jour du printemps 1963, à New York, écoutant *L'Opéra de quat' sous*, il a compris que les chansons étaient d'abord une structure et une écriture.
En fait, c'est nous qui nous posons la question : il y a eu la crise des missiles, en 1963, la Guerre froide et sa menace nucléaire, et parce qu'un jour Dylan aperçoit un beauf de banlieue en train de construire un abri atomique dans son jardin, il écrit là, sur un coin de table, à l'angle de Bleecker Street et de MacDougal, *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, décalque très simple d'une comptine pour enfants de l'Angleterre du XVIIe siècle, et voilà que des mots incarnent littéralement tout ce danger, et influent à rebours sur l'état du monde. Ce rêve, il y a beau temps que la littérature n'en dispose plus : et c'est bien ce qui fascinait Ginsberg chez Dylan. Alors Dylan écrivain, oui : ici, dans cette contamination. Et qu'on a, nous, à y réapprendre. ♦

François Bon est écrivain. Il a publié *Bob Dylan, une biographie* (Albin Michel, 2007). Son site personnel : www.tierslivre.net



Avec D.A. Pennebaker sur le tournage de *Don't Look Back* en 1965.

SUR LE VIF

entretien Emmanuel Tellier (1995)



AVEC *DON'T LOOK BACK,* DOCUMENTAIRE LÉGENDAIRE, DON ALAN PENNEBAKER OFFRIT LES PLUS BELLES IMAGES DE BOB DYLAN EN LE SUIVANT PENDANT TROIS SEMAINES LORS DE SA TOURNÉE BRITANNIQUE EN 1965.

D.A. Pennebaker : Entre ce que les Américains appellent les *movies* et ce qu'ils appellent les films, il y a une grande différence. Personnellement, je fais des films : je filme les gens tels qu'ils sont, je montre, je documente. Je n'ai jamais voulu mettre en scène, écrire, faire jouer. L'univers des *movies,* pour moi, c'est du cirque.

Qui a eu l'idée de tourner un film sur Dylan ?

Albert Grossman, son manager. Une amie commune avait organisé une projection de *Daybreak Express (premier film de Pennebaker – ndlr)* pour Dylan et Grossman – je n'ai d'ailleurs jamais très bien su si Dylan avait aimé mon film : il est toujours difficile de savoir ce qu'il pense vraiment. Mais quelques jours plus tard, Grossman m'a contacté. Il était persuadé de pouvoir trouver un réseau de distribution pour un film consacré à Bob Dylan et me proposait de le tourner. Je crois que Warner Brothers l'avait approché quelques semaines plus tôt, mais lui préférait monter le projet de manière indépendante. De plus, Dylan ne voulait pas donner l'impression de jouer, de faire l'acteur – ce qui aurait été inévitable si Grossman avait choisi de travailler avec les gens de Warner et un réalisateur confirmé. En bossant avec moi, ils savaient tous les deux qu'un certain esprit artisanal serait préservé. Je crois que ça les rassurait.

Que connaissiez-vous de Bob Dylan ?

Pas grand-chose. Je savais juste que le *Time* l'avait qualifié de *"désastre humain"* et, à mes yeux, c'était plutôt bon signe. Si on m'avait dit qu'il était le génie de ce siècle, j'aurais probablement refusé de faire le film... Musicalement, j'étais assez inculte, mais Albert Grossman m'a donné un exemplaire de *The Times They Are A-Changin',* et j'ai tout de suite su que je voulais faire partie de l'aventure. Je n'avais aucune idée de ce que le film pourrait donner au final, mais j'étais plutôt confiant.

Qui a financé le film ?

Moi, principalement. Grossman n'a payé que deux billets d'avion pour le tournage en Angleterre, celui du preneur de son et celui d'une amie à qui j'avais confié une deuxième caméra – nous n'avons d'ailleurs presque rien gardé des images qu'elle a filmées. J'ai payé tous les frais sur place, les pellicules, le développement. Si le film avait été un désastre financier, alors ça aurait été mon désastre.

Dans quel état d'esprit étiez-vous en arrivant en Angleterre ?

Je me souviens m'être senti plus vieux, plus mature que Dylan (je devais avoir dix ans de plus que lui). Ça me donnait un bon alibi pour rester un peu en retrait : je ne disais rien, je restais dans mon coin, avec ma caméra. En plus, un jour, pour une conférence de presse, tout le monde a enfilé des djellabas (une trouvaille de Dylan pour échapper à la routine), et il a bien fallu que je fasse comme les autres et que je me déguise. Ce jour-là, j'ai senti que j'appartenais à la bande... Il y avait vraiment dans l'air une dimension historique, quelque chose que je n'avais jamais ressenti auparavant. Même avec Kennedy, que j'avais fréquenté longuement pour des reportages sur le fonctionnement de la Maison Blanche, je n'avais rien ressenti de tel. Kennedy était obsédé par l'Histoire, par la trace qu'il voulait laisser de lui – ce qui le rendait un peu pâle, sans profondeur. Dylan n'était pas seulement une célébrité, il était... autre chose. Auprès de lui, j'avais le sentiment de saisir des moments importants, uniques. Je savais que, sans mon film, personne n'aurait jamais accès à ces images, à ce regard de l'intérieur et, du coup, je ressentais une certaine responsabilité. J'étais persuadé que plus tard les gens voudraient savoir à quoi ressemblait le Dylan de 1965, comment il se comportait en public, dans l'intimité, comment il parlait.

Qu'est-ce qui rendait Dylan si particulier ?

Il dégageait quelque chose d'infiniment fort, une qualité spirituelle qui donnait à tout le monde l'envie de l'écouter. En sa présence, les gens étaient attentifs, concentrés. Personne ne le considérait comme un poète majeur – Dylan n'était pas Allen Ginsberg –, mais ses mots touchaient les gens. Dylan était extrêmement doué pour mettre les idées en forme, il avait le don de la concision, de la clairvoyance, mais sans être l'un de ces visionnaires solennels et pompeux. Il était plutôt comme Kerouac, une sorte de lumière. Mais pas un guide, en tout cas pas un guide revendiqué, pas un gourou. Il avait une qualité intellectuelle tellement forte – et tellement difficile à résumer par le langage – que le cinéma me paraissait être le seul vecteur capable de lui rendre justice.

En filmant, qu'avez-vous découvert sur Dylan ?

Je n'avais pas vocation à juger. Parfois, je pouvais le trouver très naïf puis, dans l'heure qui suivait, extrêmement fin et sage. Mais cela ne comptait pas, je ne me posais pas ce genre de questions, j'étais simplement là pour filmer... Je me souviens qu'il n'aimait pas Scott Fitzgerald (ce qui constituait pour moi une terrible faute de goût), mais je n'avais pas envie d'en débattre pendant des heures avec lui. Et je ne suis pas sûr qu'une bagarre verbale aurait tourné à mon avantage. Je ne voulais pas intervenir dans sa vie, devenir un personnage du film, m'impliquer. Moi, ce qui me motivait, c'était de rester en retrait et de montrer Dylan tel qu'il était vraiment dans le contexte d'une tournée, entouré par les gens qu'il aimait.

Dylan vous posait-il des questions sur votre travail ?

Non. Et moi je ne lui en posais aucune sur le sien. C'est seulement en tournée que quelqu'un m'a appris qu'il s'appelait Zimmerman et pas Dylan. J'ai haussé les épaules et répondu que je m'en foutais. Ça n'allait rien changer à mon film.

Le tournage était-il organisé ?

Le film n'aurait pas été ce qu'il est si ♦♦♦♦



♦♦♦♦ j'avais adopté une attitude dirigiste. Ils étaient libres de faire ce qu'ils voulaient, et la plupart d'entre eux agissaient comme si je n'étais pas là. Par contre, Bob Neuwirth *(manager de la tournée – ndlr)* a très vite compris comment tirer parti du film et s'est débrouillé pour en devenir l'un des protagonistes importants en entrant volontairement dans le cadre, en rigolant, en parlant à Dylan. Albert Grossman, lui, se contentait d'être égal à lui-même. Que je filme la scène où on le voit négocier un cachet de concert comme un marchand de légumes ne lui posait absolument aucun problème. Grossman était vraiment un type bien : même lorsqu'il m'a fait des vacheries quelques années plus tard, je n'ai jamais cessé de le porter dans mon cœur… Et c'était un excellent manager : il avait parfaitement compris comment il fallait s'occuper de Dylan, c'est-à-dire avec délicatesse et douceur. Ils étaient très proches l'un de l'autre, alors que la majorité des managers de l'époque brillaient par leur absence. J'ai rencontré plusieurs fois les Beatles et les Stones, mais je n'ai jamais vu Brian Epstein ou Andrew Loog Oldham avec eux. Ils n'appartenaient pas au même monde, alors que Dylan et Grossman ne se perdaient jamais de vue.

Comment était Joan Baez pendant le tournage ? On la sent assez émotive, très attentive à la caméra.

Au départ, je ne savais pas trop comment me comporter avec elle, je gardais mes distances. Puis, petit à petit, la glace s'est brisée. Joan était venue en Angleterre de son propre chef, Dylan ne l'avait pas vraiment invitée. La malheureuse essayait de faire son trou, de se faire accepter par son héros, ce qui n'était pas très facile. Joan Baez a été l'une des premières personnes à mesurer le génie de Dylan – il faut se rappeler qu'elle était déjà une star énorme à l'époque. Elle voulait l'aider, le prendre sous son aile, mais Bob la rejetait. On la sent assez triste et désemparée dans le film. Et puis, un jour, elle a disparu. On ne l'a plus revue.

Avez-vous eu le sentiment parfois que Dylan se mettait à jouer, qu'il se transformait en acteur, cherchait à vous impressionner ?

Quoi de plus naturel que de se mettre à jouer quand on pointe une caméra sur vous ? Les gens passent leur temps à faire du cinéma. Quand vous êtes dans une pièce avec d'autres personnes, vous jouez. Quand vous allez à une fête chez des étrangers, vous jouez. Même quand vous êtes au lit avec votre femme, vous jouez parfois encore. Quand on le voit dans le film engueuler le type des Pretty Things, Dylan cherchait vraisemblablement à impressionner la galerie. Je crois qu'il voulait surtout donner la leçon aux Anglais, leur montrer qu'il pouvait être dur.

> "Auprès de lui, j'avais le sentiment de saisir des moments importants, uniques. Je savais que, sans mon film, personne n'aurait jamais accès à ces images, à ce regard de l'intérieur et, du coup, je ressentais une certaine responsabilité."

Vous avez revu Dylan piquer ce genre de colère depuis ?

Souvent, et toujours dans le même type de situation : trop de monde autour de lui et, à un moment, Bob craque.

Albert Grossman était-il très impliqué dans le film ? Vous donnait-il des directions ?

Il s'en foutait royalement. Si j'avais été là pour filmer une petite réunion de famille à titre privé il n'aurait pas été plus coulant avec moi. Je crois qu'il sous-estimait totalement mon travail, s'imaginant sans doute que le résultat serait sans intérêt. Il a d'ailleurs été assez choqué lorsqu'il a vu le film terminé : il ne s'attendait pas à un truc aussi complexe. Mais pendant le tournage, Grossman ne nous a imposé aucune restriction, j'avais accès à tout ce que je voulais. Une seule fois, mais à la demande de Dylan, j'ai dû ranger ma caméra et me contenter d'observer avec mes yeux.
Ce jour-là, Dylan rencontrait Donovan pour la première fois. Parce qu'il était assez nerveux au sujet de cette rencontre, Bob m'a demandé de ne pas tourner. La scène où l'on voit Donovan et Dylan discuter a donc été filmée lors de leur rencontre suivante.

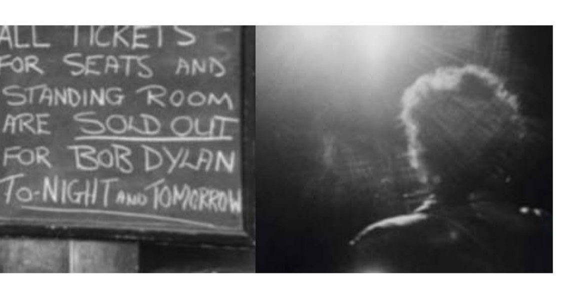
Comment s'est déroulé le premier face-à-face ?

L'ambiance était assez électrique – Dylan avait attendu cette rencontre avec son supposé rival anglais depuis longtemps et n'arrêtait pas de plaisanter à son sujet. Finalement, lorsqu'on a fait monter Donovan dans la chambre du Savoy, Dylan nous a demandé de mettre des masques de plastique noir, ces trucs qu'on porte pour Halloween. Mais Donovan ne s'est pas dégonflé et a filé directement vers Bob en lui tendant la main. Puis tout le monde s'est assis et Dylan a dit : *"Alors, Donovan, qu'est-ce que tu as à nous dire ?"* L'autre a répondu : *"Pas grand-chose. Je veux juste te dire que je suis content de te rencontrer."* Puis Donovan a pris une guitare et a proposé de chanter pour Dylan. Et le malheureux n'a rien trouvé de mieux à faire que de chanter un texte de sa composition sur la mélodie de *Mr. Tambourine Man,* note pour note. Dylan n'a pas bronché, mais lorsque Donovan a reposé la guitare, Bob a dit : *"Tu sais, je n'ai certainement pas écrit toutes les chansons que les gens m'accordent, mais celle-ci, j'en suis sûr, c'est moi qui l'ai écrite."* Le pauvre Donovan ne savait plus où se mettre.

Pendant la tournée, aviez-vous des craintes quant à l'aboutissement du film ?

Jusqu'à la dernière minute je n'ai pas voulu y croire : je me préparais au pire. Faire ce film, c'était un peu comme s'embarquer sur un iceberg depuis le pôle Nord et filer vers les mers du Sud. Depuis *Don't Look Back,* je n'ai jamais réussi à me détendre complètement pendant un





tournage. Pour moi, un film est toujours un désastre en devenir.

Pendant le tournage, avez-vous vu Dylan se détendre ?

Lorsqu'on le voit dans les loges, je le trouve assez détendu, en particulier au moment où il tape une lettre à la machine, la nuit. C'était une lettre adressée à Marianne Faithfull. Je me souviens d'ailleurs avoir croisé plusieurs fois le mari de Marianne à l'entrée des loges et, autant que je me souvienne, il n'était pas particulièrement fan de Dylan.

Pour vous, le Dylan de l'époque était-il heureux et épanoui ?

Je le crois, même si on peut le sentir assez tendu parfois. Mais Bob avait une lourde responsabilité sur ses épaules : dans notre petit groupe de fêtards, il était le seul à devoir aller au turbin chaque soir. Vers la fin, ça devenait vraiment pesant. Il devait monter sur scène alors que nous étions affalés dans les loges à siroter des bières. D'une certaine manière, il bossait pour nous, et je crois que ça l'irritait un peu. Pour la tournée suivante, il a emmené The Band avec lui et il s'est davantage amusé. Mais jouer seul présentait aussi d'immenses avantages : vers la fin de la tournée, on sentait Bob vraiment habité par ses chansons. Elles le dépassaient.

Trente ans plus tard, quel regard portez-vous sur lui ?

J'ai l'impression que c'est un type très drôle, mais il a une espèce d'humour pince-sans-rire que beaucoup de gens n'ont jamais compris. Dylan est évidemment l'un des personnages majeurs de la culture américaine, l'un des seuls à avoir profondément changé le cours des choses. Et sans grand discours, sans prétention politique, simplement par des chansons. Il a pris une génération entre ses mains et l'a secouée, bousculée, mordue jusqu'au sang. Sans les textes de Dylan, ces gens auraient eu du mal à s'inscrire dans leur époque, à trouver leur place. Bob les a obligés à se poser les bonnes questions, sans leur imposer aucune réponse. Après Dylan, tout a changé. On est entré dans une autre époque. ♦

Don't Look Back de D.A. Pennebaker (Sony BMG, coffret 2 DVD avec un livret et un flipbook, 2007).



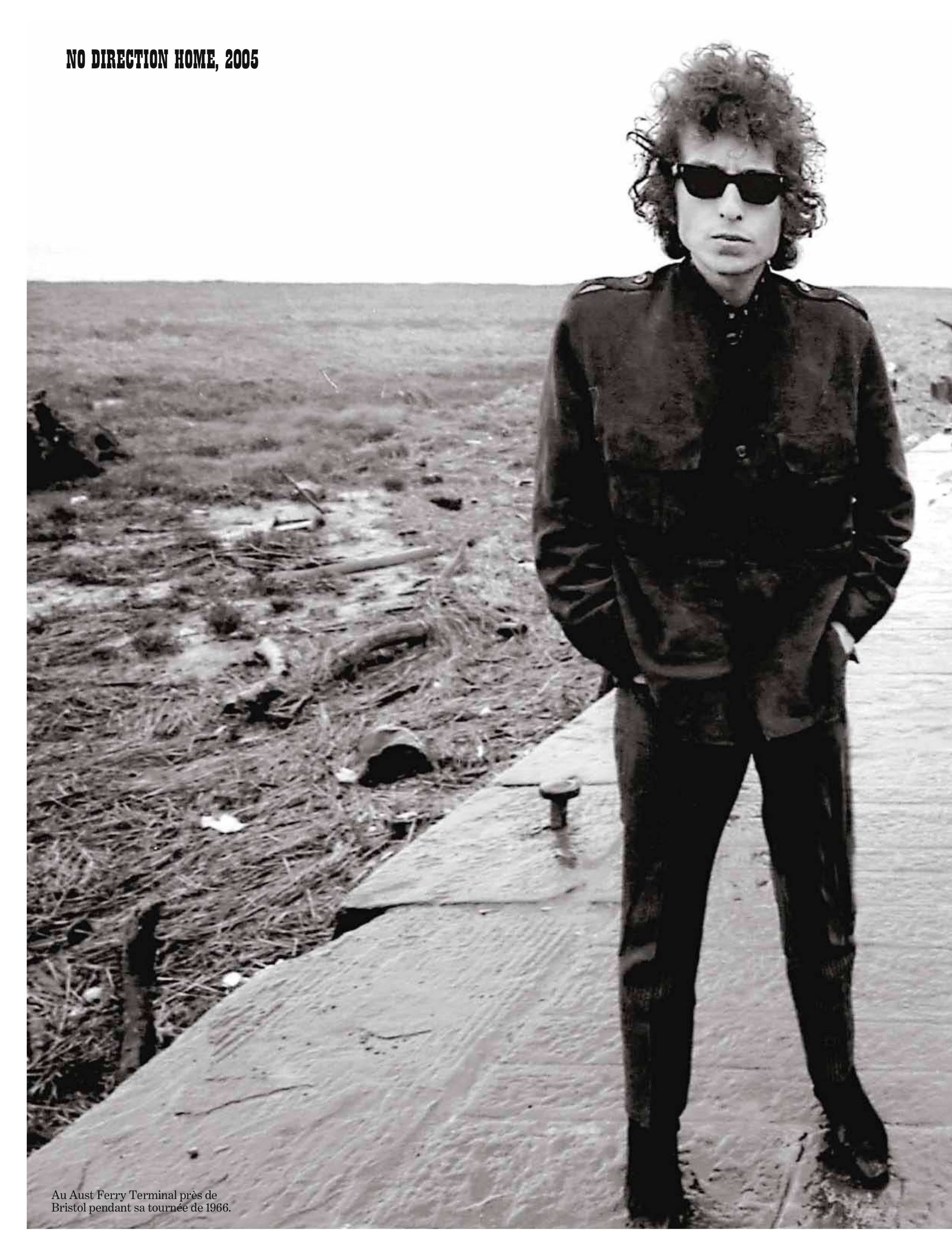
POINT DE NON-RETOUR

DOCUMENTAIRE DÉCOUSU ET VIBRANT, *DON'T LOOK BACK* A SU CAPTURER UN MOMENT HISTORIQUE DANS LE PARCOURS DE DYLAN : IL APPARTIENT DÉSORMAIS AU MYTHE.

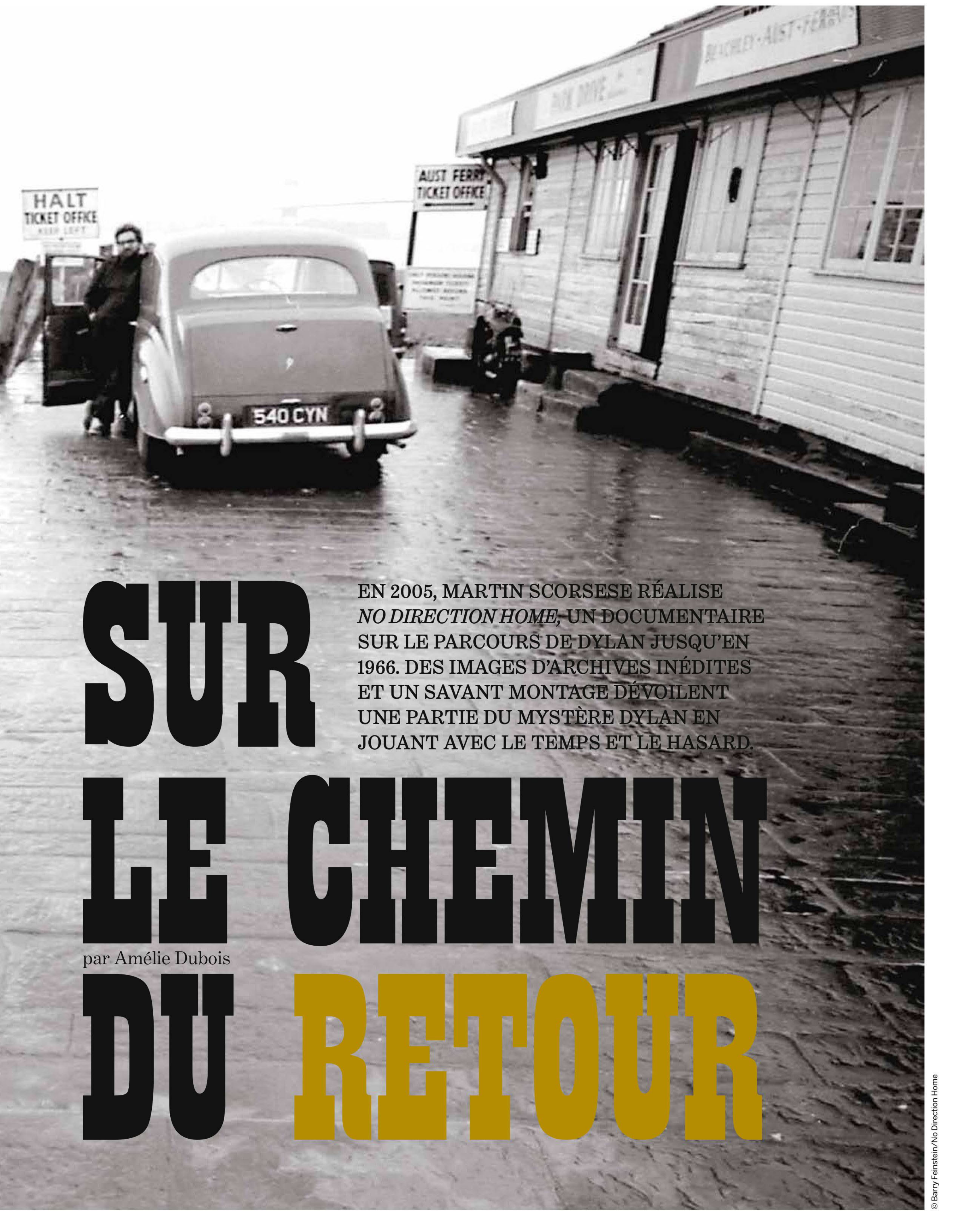
"Je n'aimerais pas être moi", lâche un Dylan hilare en découvrant le portrait qu'un journal anglais fait de lui – *"tirant de grandes bouffées, il fume quatre-vingts cigarettes par jour"* –, pendant qu'en arrière-plan Joan Baez joue les rossignols. Jamais avant *Don't Look Back*, et peu souvent après lui, un artiste de cette trempe aura été filmé avec une telle désinvolture stylée propre aux films de la Nouvelle Vague. Caméra tremblante, montage au hachoir, plans-séquences qui embrassent dix sujets à la fois, coulisses passionnantes ou temps morts lénifiants, et au milieu de cette jungle chaotique Dylan qui papillonne comme s'il était déjà l'acteur de sa propre vie, enterrant définitivement Zimmerman et d'une même pelletée l'orthodoxie folk de ses débuts. Serait-il différent, bougerait-il autrement, laisserait-il fuser autant de reparties spirituelles sans la surveillance de la caméra de D.A. Pennebaker ? Peu importe, car ce documentaire sur le vif est pour beaucoup dans la mythologie dylanienne et son impact reste énorme sur les jeunes générations – ah, ce look pré-Strokes ! Osons même un blasphème : *Don't Look Back* inspire autant sur la longueur que la musique de Dylan elle-même.

C'est en Angleterre toujours, décidément le pays de tous ses forfaits, qu'il branchera pour la première fois l'électricité l'année suivante, en 1966. Mais ici, en avril 1965, il la porte encore en lui, et c'est tout son corps qui au moindre déplacement en semble chargé, surchargé, électrisé comme un paratonnerre un jour d'orage. Prêt à tout lâcher. Et ce sont souvent les journalistes qui ramassent la foudre, notamment lors de cette interview pugilistique avec le reporter de *Time Magazine* qui vitrifia sur pellicule le caractère de cochon de notre homme en même temps que ses raisonnements largement au-dessus de la mêlée. Dylan préfère à la compagnie des professionnels de la question qui fâche – *"Ce que vous chantez est important pour vous ?"*, ce genre – celle des charmantes groupies de Liverpool qui, avec l'accent du coin, lui déballent qu'elles détestent le tout frais *Subterranean Homesick Blues*, ce qui le fait rire. Bizarrement, dans ce moment off, presque badin, Dylan dévoile sa timidité et, encore plus étonnant, ressemble à s'y méprendre à Gainsbourg dans le même genre de situation. Contrairement aux Beatles et à leur triomphe joufflu et œcuménique en Amérique un an plus tôt, Dylan débarque à Londres en émissaire libre de l'arrogance yankee. Archi-conscient de son charisme, il peut laisser la caméra de Pennebaker lui filer le train, le regarder sans complaisance piquer une crise hallucinante à cause d'un verre jeté par une fenêtre, entamer une sorte de bras de fer par chansons interposées avec son rival local, le bien pâle troubadour Donovan (lire p. 70). Dylan toise son monde, la morgue fait partie de sa panoplie aussi sûrement que le jean slim et les lunettes noires. En terre pop, il est là pour se planter en mauvaise herbe, en chiendent sur les plates-bandes du Swinging London. *"Je pourrais vous expliquer pourquoi je ne suis pas un chanteur folk,* serine-t-il au pauvre reporter terrorisé de *Time, mais vous ne comprendriez pas pourquoi."* Dylan s'apprête à accomplir, à 25 ans, la mue suprême de sa carrière, mais il est encore le seul à mesurer, et à s'en amuser par anticipation, le tremblement de terre à venir. C'est peut-être ce que Pennebaker a saisi de plus important dans ce film, en multipliant ces moments où Dylan pénètre sur scène depuis la coulisse, fait face à des salles immenses avec une guitare acoustique, un harmonica et un tabouret. Dans quelques mois, tout ceci n'appartiendra plus qu'à une sorte de préhistoire désuète. Bientôt les temps auront changé, la face de la musique aussi, et personne dès lors ne songera plus à regarder derrière pour un bon moment. *"J'ai l'impression d'avoir vécu quelque chose"* dit Albert Grossman, son manager, dans la voiture qui les reconduit à l'aéroport. **Christophe Conte**

NO DIRECTION HOME, 2005



Au Aust Ferry Terminal près de Bristol pendant sa tournée de 1966.

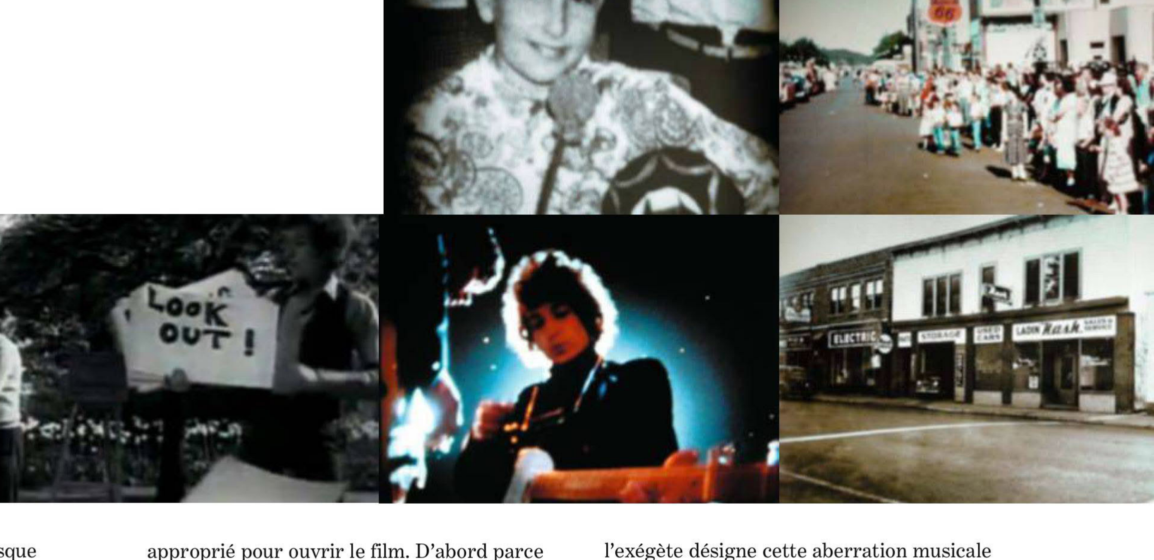


SUR LE CHEMIN DU RETOUR

par Amélie Dubois

EN 2005, MARTIN SCORSESE RÉALISE *NO DIRECTION HOME*, UN DOCUMENTAIRE SUR LE PARCOURS DE DYLAN JUSQU'EN 1966. DES IMAGES D'ARCHIVES INÉDITES ET UN SAVANT MONTAGE DÉVOILENT UNE PARTIE DU MYSTÈRE DYLAN EN JOUANT AVEC LE TEMPS ET LE HASARD.

NO DIRECTION HOME, 2005



Pendant longtemps – presque quarante ans –, *Don't Look Back* de D.A. Pennebaker est resté le documentaire de référence sur Dylan. Instantané en noir et blanc, le film suit le musicien lors de sa tournée en Angleterre en 1965 et enchaîne sur le vif entretiens houleux avec la presse anglaise, bœuf dans une chambre d'hôtel, sorties de concert agitées et renfrognées à l'arrière d'une voiture et reparties mordantes de l'artiste. Dans une chambre d'hôtel, quelques claquements de touches de machine à écrire de Dylan s'envolent dans un nuage de fumée ; des émanations suraiguës, extraterrestres s'élèvent de cette belle brune en retrait dans la pièce, Joan Baez. On y voit la plupart du temps un Dylan caché derrière ses lunettes noires ; un sourire ironique, grinçant ou une moue fermée se dessinent sur ses lèvres. Un Dylan insaisissable (tant pis pour le pléonasme) et irritable au possible. L'heure approche mais n'est pas encore venue où le public le traitera de Judas, où la jeunesse folk dite progressiste révélera son conservatisme et lui reprochera son échappée électrique. Nous en sommes encore au temps de *Bringing It All Back Home, "demande d'asile pour le territoire des Beatles, une candidature pour la gloire pop"* écrit Greil Marcus dans son *Bob Dylan, à la croisée des chemins*, qui se demande – et nous avec – pourquoi *"étant donné ce qui allait se produire quelques mois plus tard, personne ne tira la sonnette d'alarme"* et ne réagit au changement déjà repérable dudit *protest singer*, désigné malgré lui porte-parole d'une génération. Pourtant, Dylan semble être le premier héraut de cette transformation. *"The times they are a-changin'"* entend-on en ouverture de ses concerts. Une rupture que couve le film sans jamais la laisser éclater – son temps est davantage celui de la suspension.

Le début de la fin

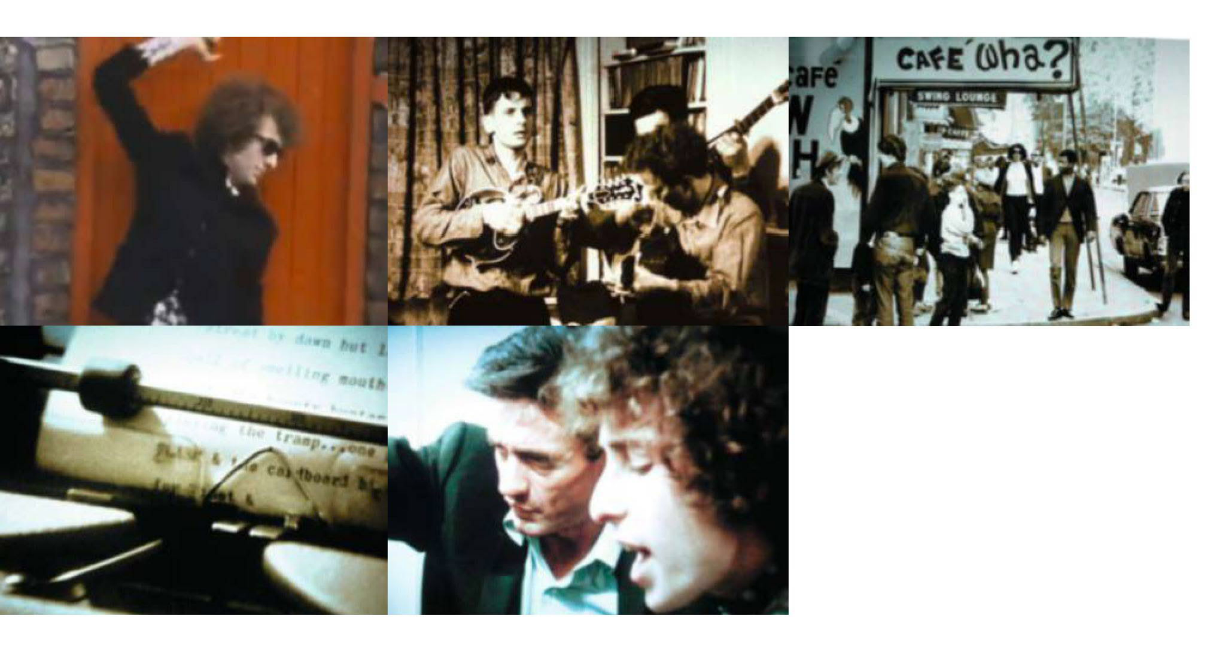
Et puis arrive comme un cadeau inespéré le documentaire de Martin Scorsese, une somme de presque trois heures et demie truffée d'archives rares. Le temps dylanien, cristallisé dans les belles images de Pennebaker, s'échappe de la bouteille qui l'enfermait pour se disséminer dans les airs et déployer ses riches et complexes mouvements. Le *"Once upon a time..."* qui introduit *Like a Rolling Stone,* morceau-clé de son œuvre, est particulièrement approprié pour ouvrir le film. D'abord parce que cette amorce colle on ne peut mieux au caractère souvent épique de la poésie de Dylan, mais aussi parce que la prodigieuse ouverture du morceau, qui fit date dans l'histoire de la musique, résonne autant comme un point de départ éclatant, ouvrant un vaste horizon, que comme un glas tonitruant. N'entend-on pas en effet, avant même que Dylan ne se mette à chanter, dans la frappe de caisse claire et la cascade du piano se prenant les pieds dans l'orgue d'Al Kooper, quelque chose qui ressemble à une fin de morceau ?

A tous les fans éperdus de Dylan, dont la musique a toujours été un compagnon de route précieux, indispensable, *No Direction Home* donne l'impression bouleversante de découvrir un film de famille dont on ne soupçonnait pas l'existence.

Simultanément, ce chaotique decrescendo opère le tour de force inouï de gonfler à bloc tout en le vidant le souffle musical de la chanson, pour reprendre l'analyse de Greil Marcus. Celui-ci n'hésite pas à évoquer à ce sujet l'image très keatonienne d'une *"maison dégringolant sur une falaise"*, ou encore parle d'*"appel au vide"*, d'un *"nulle part qui était comme une marée montante"*. Comme Scorsese, l'exégète désigne cette aberration musicale comme une piste de recherche et de lecture incontournable pour cerner d'un peu plus près Dylan mais aussi l'histoire du rock.

Dans *No Direction Home,* cette contradiction – l'idée d'un début et d'une fin compris dans un même mouvement – est redoublée par le contexte même dans lequel jaillit le morceau au début du film : lors de la longue et pénible tournée internationale de Dylan, en 1966, où il tient vaillamment debout devant un public terriblement hostile à l'éclatement électrique de sa musique. Il est alors accompagné par les Hawks, futur groupe The Band que Scorsese – que l'on sait depuis toujours fan de rock – filmera d'ailleurs lors de leur dernière tournée, en 1976, dans *The Last Waltz*, à laquelle participera Dylan. Le cinéaste italo-américain commence par la fin donc, par la conclusion d'un chapitre majeur de la vie de Robert Zimmerman, et nous dévoile des images en couleur jamais vues de cette période. C'est d'ailleurs la suite de cet extrait de concert, toujours sur *Like a Rolling Stone*, qui boucle le film, comme si tout le contenu de *No Direction Home* se lisait à l'aune de cette chanson et de la transition qu'elle porte en elle. C'est du reste l'orientation générale prise par le montage du documentaire qui ne cesse d'entrecouper, de casser la linéarité chronologique des images d'archives par des extraits de cette tournée aussi sublime que cauchemardesque. A ce chevauchement temporel viennent s'ajouter les propos de Dylan aujourd'hui – un événement quand on connaît sa réticence à se prêter à ce genre d'exercice –, le regard qu'il porte sur ces années, ainsi que les témoignages de ceux qui l'ont croisé et côtoyé durant son épopée : Paul Nelson, spécialiste de folk à qui Bob Dylan piqua plusieurs disques dans sa jeunesse, le truculent Liam Clancy des Clancy Brothers, Dave Van Ronk, Maria Muldaur, Joan Baez, Suzanne Rotolo (sa compagne sur l'album *Freewheelin'*)... Soit un accompagnement et un éclairage des images d'archives plus qu'une ouverture sur le présent. Scorsese est très clair là-dessus : le film n'évoque aucun élément postérieur au tristement célèbre accident de moto de Dylan, en juillet 1966, juste après sa tournée européenne.

Bref, *No Direction Home* est loin d'être une somme d'archives mises bout à bout pour faire document essentiellement par son exhaustivité. Le film s'organise comme un savant montage qui colle au plus près du personnage, épouse



parfaitement ses contradictions, sans jamais pour autant prétendre au dévoilement d'un mystère un peu mystifié, comme on pourrait le craindre face à une figure aussi complexe que Dylan. On savait déjà qu'en tant que documentariste Scorsese pouvait se faire extrêmement discret et laisser tomber sa frime pour s'effacer devant les faits. A ce titre, on peut même se demander – quitte à ce que cela passe pour un sacrilège auprès des fans du réalisateur de *Taxi Driver* – si Scorsese n'est pas finalement meilleur documentariste et historien de la musique et du cinéma que metteur en scène de fiction.

Cartographie dylanienne

Le cheminement de l'artiste se dessine en creux, au gré des archives, sans jamais suivre une ligne tracée, mais au contraire en intégrant aussi la dimension aléatoire voire obscure de ce parcours. Il s'agit là de prendre le pli d'un mouvement, d'épouser ses contours, ses balbutiements, ses contradictions, son avancée. Que nous dit cette traversée des Etats-Unis, du temps, de la musique, de l'histoire via Dylan ? A moins que le problème ne se pose dans le sens inverse : comment une époque tout entière surgit-elle soudain à travers cette figure devenue à son corps défendant emblématique ? Comment lire Dylan à travers un pays, ses transformations ? Et vice versa. Qui a porté qui ? Qui a transformé qui ? Le montage instaure un dialogue entre les faits, les aspirations, inspirations et émancipations, mais ne cherche pas pour autant à trancher et à imposer de lignes de démarcation nettes.
Il est tout aussi émouvant d'entendre les propos pourtant parcimonieux de Dylan sur son enfance et sa région natale que d'en lire la description dans ses mémoires. Les mots qu'il choisit ont la même puissance littéraire que dans ses *Chroniques* et nous entraînent déjà sur les sentiers arides et mélancoliques d'un album comme *Another Side of Bob Dylan*. Souffle dans les images d'archives du Minnesota des années 1940 le froid qui paralyse les hommes pauvres de cette contrée minière, et toute pensée idéologique avec. C'est dans ce mouvement initial que viennent se poser les premières références musicales de l'artiste, comme un premier foyer au milieu de ce nulle part glacial. Scorsese jongle habilement avec les standards de l'époque et les premiers musiciens qui accrochèrent l'oreille de Dylan aussi divers qu'Odetta, Bobby Vee, Johnnie Ray ou Hank Williams. Il pose ainsi les bases d'une cartographie musicale complexe dont il maintient l'équilibre, soucieux de placer les événements dans leur contexte musical et plus largement historique. Mais comment pourrait-on faire autrement avec Dylan – passer outre les années Kennedy, l'assassinat du Président, la révolution Martin Luther King ?

Puissance de l'individu

A tous les fans éperdus de Dylan, dont la musique a toujours été un compagnon de route précieux, indispensable, *No Direction Home* donne l'impression bouleversante de découvrir un film de famille dont on ne soupçonnait pas l'existence. La première partie du film correspond aux années d'apprentissage et d'élection de pères spirituels par Dylan, à commencer par Woody Guthrie. Il y aura un peu plus tard Johnny Cash, qui lui offrira symboliquement sa guitare, geste s'inscrivant dans la pure tradition folk. Les images où on les voit réunis sont courtes mais intenses : s'y révèle une immédiate et évidente complicité. Sont retracés son arrivée à New York, ses premiers concerts dans les cabarets de Greenwich Village en pleine ébullition artistique. Certains musiciens disent que le chanteur, qui reprenait alors des traditionnels de la musique folk, ne sortait pas vraiment du lot, que l'on trouvait des folkeux comme lui à la pelle. Sans doute, sachant qu'y frayaient aussi Fred Neil, Karen Dalton pour ne citer qu'eux. Une échappée de deux mois et le retour musical plus inspiré et remarqué qui la suit l'ornent d'une première aura de légende. Que s'est-il donc produit pendant cette absence ? Aurait-il, comme on le prétend au sujet de Robert Johnson, pactisé avec le diable à la croisée des chemins ? Le mystère reste entier et la malice brille dans les yeux de Dylan quand il évoque cet épisode, se délectant de ne pas tout nous livrer en pâture. D'ailleurs, quand Scorsese lui demande pourquoi il a quitté la scène après sa tournée de 1966 (le seul moment – particulièrement savoureux – où l'on entend la voix du réalisateur, hors champ), celui-ci répond avec tout autant de malice : *"A cause de gens comme vous ! Pour ne plus avoir à répondre à toutes vos questions."*
Au fil des témoignages recueillis, on comprend surtout l'incroyable ténacité et l'esprit indépendant et rusé de ce jeune homme fou de Kerouac qui découvre la poésie chez les diverses personnes qui l'hébergent à Greenwich Village. Parmi les moments les plus émouvants du film, on retient le récit par le poète beat Allen Ginsberg de sa découverte de la musique de Dylan : *"J'ai entendu* Hard Rain*, je crois, et j'ai pleuré. Car je me suis dit que le relais avait été passé d'une génération à une autre, les premiers bohémiens et beatniks, leurs illuminations et la puissance de l'individu..."* Cette "puissance de l'individu", on la mesure face à la marée folk qui porte Dylan aux nues, aux côtés de Joan Baez (et notamment le concert qui suit le célèbre discours de Martin Luther King), et le fort désir du musicien de s'en extraire, de s'émanciper de ses pères pour continuer sa propre route. A ce titre, l'épisode du concert où Pete Seeger cherche à couper à la hache le câble de la guitare électrique de Dylan vaut son pesant de cacahuètes.
Le rapport de Dylan au monde, sa poésie appellent le mouvement, la cassure, la contradiction, la remise en cause. Une belle démonstration nous en est faite dans un extrait drôlissime – encore un document inédit – où le chanteur s'amuse à intervertir les mots des annonces encadrant la devanture d'un magasin, dans un numéro de Burroughs potache. Ce jeu peut paraître anecdotique, mais dans cette prose improvisée le monde vit, bouge, refuse toute inscription définitive pour faire voler en éclats le sens des choses. Le contraste est saisissant entre ce Dylan enthousiaste et joueur jonglant avec des mots et celui qui, quelques mois plus tard, portera comme sa croix l'incompréhension d'une partie de son public et les assauts d'une presse bornée et inquisitrice. Dans une interview enregistrée à la fin de sa tournée de 1966, il lâche, épuisé, au bord de la rupture, *"je veux rentrer chez moi"*. Il ne repartira en tournée que huit ans plus tard. Cet aveu fait alors écho aux propos de Dylan qui ouvrent le film : *"Je suis parti chercher ce que chez moi j'avais perdu depuis un moment. Je ne me souvenais plus comment y arriver, mais j'étais sur le chemin. Et rencontrer ce que j'ai rencontré en route était ma perception de tout ça. Je n'avais pas vraiment d'ambition. Je suis né très loin d'où j'aurais dû être et je suis sur le chemin du retour, c'est tout."* La boucle est bouclée. Les temps mélangés du début et de la fin, du passé et du futur sont aussi ceux de l'éternel recommencement d'un homme monde qui n'en finit pas de tourner et de chercher sa maison, car comme il le dit lui-même *"un artiste doit faire attention de ne jamais croire qu'il est arrivé quelque part"*. ♦

No Direction Home de Martin Scorsese (Paramount, 2005).

UN TOUR SANS FIN

par Florent Mazzoleni

DEPUIS 1961 JUSQU'À AUJOURD'HUI, DYLAN N'A CESSÉ D'ARPENTER LES SCÈNES DU MONDE ENTIER POUR LIVRER DES CONCERTS TOUJOURS SURPRENANTS. REVUE DE CES MOMENTS-CLÉS.

A Stockholm en avril 1966.



u milieu des années 1940, afin de se faire entendre dans le tumulte des tavernes de Chicago, le bluesman Muddy Waters hausse la voix et amplifie sa guitare, lançant durablement une carrière et une réputation exceptionnelles. Sa voix puissante et presque effrayante ne se contente plus de ce qu'elle a, elle cherche à embraser de sa puissance quelque chose d'immense et de vaste comme l'Amérique. En 1950, il enregistre *Rollin' Stone*, un des plus grands titres du XXe siècle. On y entend tout à la fois les échos lointains et anciens du Delta, une guitare slide qui tonne, mais aussi une électricité menaçante, le son d'une révolution imminente qui précipite la musique américaine dans une modernité nouvelle.

Quinze ans plus tard, Bob Dylan revisite cette esthétique menaçante dans *Like a Rolling Stone*, l'une des chansons les plus importantes des années 1960. Diatribe convulsive, ce morceau est une sorte de feu d'artifice surréaliste digne d'une tragédie grecque dès le fameux *"Once upon a time"* qui ouvre le morceau. Son chant nasillard et cynique, tranchant comme du fil de fer barbelé, bouleverse la notion de ce que bien chanter signifie et rejoint cette mystique en roue libre développée par Muddy Waters. Cette pierre qui roule est l'une des clés de la carrière scénique de Dylan, sans entrave, comme ivre de sa propre puissance. Prophétique et humoristique, blasé et plein de promesses, *Like a Rolling Stone* est un voyage épique à travers la grande Amérique, le roman elliptique d'un jeune Juif beatnik qui invente un nouvel idiome.

Du mois de mai au mois de septembre 1961, Dylan commence à se faire un nom dans les clubs de Greenwich Village, remarqué notamment par le *New York Times* pour *"sa voix rouillée"* lors d'un concert au Gerde's Folk City. Entre la sortie de son premier album en mars 1962, où il dévoile ses talents d'interprète, et celle de *Freewheelin'* en mai 1963, où il révèle son génie de compositeur, Dylan, quand il n'écrit pas, chante presque sans relâche sur les scènes minuscules et communautaires du Gaslight, du Kettle of Fish, du Bitter End ou du Village Gate, avant de participer pour la première fois au festival de Newport à l'été 1963.

Le 26 octobre, sur la scène du Carnegie Hall où il joue déjà à guichets fermés, il touche à la quintessence de son art scénique, notamment lors d'une version lumineuse de *Boots of Spanish Leather* qu'il introduit par *"Quand on n'a pas ce que l'on veut, il faut s'accommoder de moins bien"*, comme s'il laissait déjà la concurrence loin derrière. Dans l'acoustique magnifiée de cette prestigieuse salle de concert, il délivre un set passionné, accompagné d'un harmonica autour du cou et de sa guitare acoustique. Le public de Dylan est alors divisé en deux parties.

Son auditoire orthodoxe veut à tout prix le voir renouer avec le répertoire traditionnel et acoustique de ses débuts, alors que les modernistes recherchent des étincelles et une confrontation avec l'électricité rock.

Il donne une série de récitals dans la même veine, sobre et passionnée, dans les mois qui suivent, à l'image d'un autre concert légendaire au Philharmonic Hall de New York un an plus tard, publié sous le nom de *The Bootleg Series, Volume 6, Bob Dylan Live 1964, Concert at Philharmonic Hall.* Servi par une voix claire et dynamique, Dylan laisse entrevoir la révolution folk-rock. Agé de 23 ans, il fait réellement preuve d'une maturité étonnante et d'un répertoire déjà historique. Il rayonne comme un prince folk en passe de devenir roi du rock'n'roll alors qu'il troque ses habits de *hobo* de Greenwich Village pour ceux d'un dandy de Carnaby Street.

Le 25 juillet 1965, au festival folk de Newport dans le Connecticut, après avoir inspiré un grand coup et branché fébrilement le jack de sa guitare dans son ampli, Bob Dylan joue trois morceaux électriques, accompagné par des membres du Paul Butterfield Blues Band, bousculant à jamais les conventions du folk. Selon Paul Rothchild, producteur historique d'Elektra Records : *"Ce concert fut clair comme du cristal. Il représente la fin d'une époque et le début d'une autre. Il n'existe aucun précédent historique. C'est un festival de folk et l'on y voit un jeune auteur-compositeur-interprète juif accompagné d'un groupe électrique qui sonne comme du rock'n'roll. Après avoir chanté* It's All over Now, Baby Blue, *Dylan a quitté la scène. Et le courant folk ne fut plus jamais le même !"*

Déconsidéré par les puristes, il peut tout se permettre, ouvrant des possibilités lyriques et instrumentales inédites. Dylan joue désormais du rock, publiant une trilogie fascinante avec *Bringing It All Back Home, Highway 61 Revisited* et *Blonde on Blonde,* où les paroles sont désormais aussi importantes que la musique, sans parler d'une voix, instantanément inimitable. Comme le proclament alors les réclames Columbia, *"personne ne chante Dylan comme Dylan"*.

Au Philharmonic Hall de New York en 1964, à 23 ans, Dylan laisse entrevoir la révolution folk-rock. Il rayonne comme un prince folk en passe de devenir roi du rock'n'roll.

A partir du mois de septembre 1965, les Hawks deviennent son groupe de tournée, après qu'il a engagé Levon Helm et Robbie Robertson lors de deux concerts décisifs au Forest Hills Stadium et au Hollywood Bowl. Piliers de scène, ils sont habitués à un son abrasif, caractéristique de leur ancien chanteur, la vedette rockabilly de l'Arkansas Ronnie Hawkins. La versatilité des chansons de Dylan, ainsi que la passion qui anime son public, déstabilise quelque peu le groupe lors des premiers concerts. D'autant plus que Dylan se remet en cause et réinvente ses morceaux en permanence à cette époque de créativité intense. Peu à peu, les Hawks parviennent à une entente musicale totale avec Dylan, à l'image de titres comme *Just like Tom Thumb's Blues*, où orgue, guitare et section rythmique se marient parfaitement avec la voix nasale de Dylan. Ils apportent une énergie nouvelle à ses performances live, qui deviennent des concerts rock de haute volée.

Comme Muddy Waters avec le blues, Dylan se sert de la guitare électrique pour moderniser à la fois le folk et le rock. Le 17 mai 1966, au Free Trade Hall de Manchester, Dylan est même traité de Judas par un spectateur qui n'a toujours pas digéré la tournure électrique de ses concerts. Il traite son accusateur de menteur, avant de se lancer dans une version épique de *Like a Rolling Stone* encore plus excitante que le single et zébrée d'une intensité incroyable. Sommet de la légende live dylanienne et de l'industrie pirate avant sa sortie officielle en 1998, ce concert mancunien demeure l'un de ses plus grands faits d'armes.

Le 24 mai, le jour de son vingt-cinquième anniversaire, Bob Dylan est à Paris.

A l'Olympia, il chante avec un large drapeau américain en toile de fond, afin de déconcerter la critique française qui voit en lui un chantre antiguerre, porte-parole des *Vietniks.* Comme lors de tous les concerts de cette tournée, Dylan joue un set acoustique, classique et sans esbroufe, avant que les Hawks ne l'accompagnent dans une veine rock solide, aux influences souvent country.

Quelques semaines plus tard, au cours de l'été, un accident de moto le voit se retirer des studios et de la scène dix-huit mois durant. Les morceaux de *Blonde on Blonde* seront rarement joués sur scène. Il donne plusieurs concerts en hommage à Woody Guthrie au mois de janvier 1968, pour son retour à la vie publique. Il vient d'enregistrer l'album *John Wesley Harding,* aux influences country. Après avoir refusé de jouer en voisin lors du festival de Woodstock en août 1969, il participe à celui de l'île de Wight en Grande-Bretagne, revisitant à loisir un répertoire déjà immense.

En 1974, huit ans après leur glorieuse épopée, Dylan et The Band retrouvent la route et triomphent dans les charts après avoir enregistré ensemble l'album *Planet Waves*. Cette nouvelle tournée commune enterre définitivement toute velléité folk, tout en laissant entendre une certaine nostalgie pour la décennie précédente. Les automatismes se remettent en place et l'électricité gronde : des morceaux live comme *I Shall Be Released* appartiennent à leurs grandes heures. La voix est pourtant devenue plus banale et l'intensité est moindre. Les chansons, si elles gardent leur classicisme, sont ornées de nouveaux arrangements, quand ce ne sont pas des omissions de paroles ou des couplets rajoutés. Les stades et les grandes salles américaines conviennent de toute manière moins bien aux chansons de Dylan. Il semble ainsi chanter *Like a Rolling Stone* pour lui-même et non plus pour le public qu'il a en face de lui.

Pourtant, fort du succès de cette tournée de 1974, dont les meilleurs moments paraissent sur le double album *Before the Flood,* Dylan demande à son fidèle complice Bob Neuwirth de mettre sur pied une nouvelle tournée, sans The Band, mais avec des musiciens issus pour la plupart de la scène de Greenwich Village, de Joan Baez à Mick Ronson. Abondamment piratée, cette tournée prend le nom de *Rolling Thunder Revue.* Certains morceaux sont sans concession en terme d'exubérance électrique. Cette tournée alimente durablement la légende dylanienne, comme s'il n'y avait pas d'autres issues possibles au cours de l'hiver 1975-1976.



Sur la tournée *Rolling Thunder Revue* à New Haven en novembre 1975.

Au mois de novembre 1976, Dylan participe à *The Last Waltz*, le concert d'adieu de The Band à San Francisco. Paru en 1979, un concert enregistré à Tokyo, *Live at Budokan,* est absolument inécoutable, comme si Dylan avait renoncé à l'idée de jouer live. Les paroles sont hésitantes, le répertoire est disparate et la flamme qui l'animait sur scène semble bel et bien exsangue. A l'automne 1980, Dylan rejoue ses plus grands morceaux des années 1960 au cours d'une tournée intitulée *A Musical Retrospective*. Au cours des années 1980, Dylan et le Grateful Dead tournent ensemble.
Ils publient un album, *Dylan & the Dead,* qui est l'un des pires albums live de l'histoire, ennuyeux et totalement indigeste alors que les interprétations et le choix des morceaux sur scène deviennent toujours plus improbables.
A la fin de la décennie, Dylan se lance dans le *Never Ending Tour,* donnant chaque année une série de concerts souvent surprenants, au rythme d'une centaine par année. Il joue parfois avec ses anciens complices de label, comme Santana en 1992 ou Paul Simon en 1999. Il ne semble pas vraiment vouloir s'arrêter, vingt-huit ans après avoir commencé cette tournée sans fin, où le meilleur côtoie rarement le pire. Il ne joue jamais le même set, alternant entre la guitare électrique et le piano électrique, remisant pour l'heure ses inclinaisons acoustiques. ♦

HISTOIRE DE BLONDE

par Johanna Seban

ALORS QU'IL A CHOQUÉ EN BRANCHANT SA GUITARE ÉLECTRIQUE, EST DEVENU LE ROI DE NEW YORK ET A VENDU DES MILLIONS D'ALBUMS, DYLAN SURPREND ENCORE : EN 1966, C'EST À NASHVILLE QU'IL PART ENREGISTRER CE CHEF-D'ŒUVRE ABSOLU.

A l'automne 1965, Dylan, dont les disques se vendent alors comme des petits pains (au mois de mai, il a classé pas moins de trois albums – *Bringing It All Back Home, The Freewheelin'* et *The Times They Are A-Changin'* – dans le Top 10), se met à composer les premiers morceaux de ce qui plus tard constituera *Blonde on Blonde*. Depuis quelques mois, c'est avec des musiciens résolument électriques (les membres du groupe The Hawks qui deviendra plus tard The Band) qu'il se produit sur scène, et c'est avec eux qu'il va rapidement s'atteler à l'écriture d'un nouveau disque. Les choses ayant du mal à avancer, le producteur Bob Johnston propose à Dylan de poursuivre l'enregistrement à Nashville, capitale de la country perdue au fin fond du Tennessee – un choix d'autant plus improbable que Dylan représente alors la crème de l'underground new-yorkais.
Pourtant, c'est bel et bien la porte du studio Columbia à Nashville que Dylan pousse au mois de février 1966, en compagnie d'une demi-douzaine de musiciens virtuoses : Robbie Robertson (futur guitariste de The Band), Al Kooper (orgue), Charlie McCoy (guitare), Wayne Moss (guitare), Joe South (guitare basse), Hargus Robbins (piano) et Kenneth Buttrey (batterie). Un casting de pros et une pléthorique troupe de musiciens qui n'empêchent pas Dylan d'écrire alors ses chansons les plus personnelles, ses textes les plus intimes.
Las du costume de chanteur contestataire que lui ont taillé les médias, Dylan, qui a déjà commencé à casser les codes quelques mois plus tôt en branchant une guitare électrique, va maintenir le cap et achever de briser son image d'ambassadeur folk. Lui que l'on voyait comme le parfait porte-parole de sa génération opte pour une écriture très différente, préférant évoquer son vécu et ses histoires amoureuses, notamment celle qu'il vit avec sa femme Sara Lownds.
Il reconnaîtra dix ans plus tard avoir voulu lui rendre hommage avec l'ultime morceau de l'album, *Sad-Eyed Lady of the Lowlands,* long de plus de onze minutes (une folie pour l'époque) et dont le titre occupe à lui seul la dernière face du vinyle. De *I Want You,* perle pop à la perfection absolue, à *Just like a Woman* (que beaucoup de féministes considéreront à tort comme un texte misogyne), ce sont quelques-unes des plus belles chansons d'amour de Dylan que *Blonde on Blonde* va réunir au final.

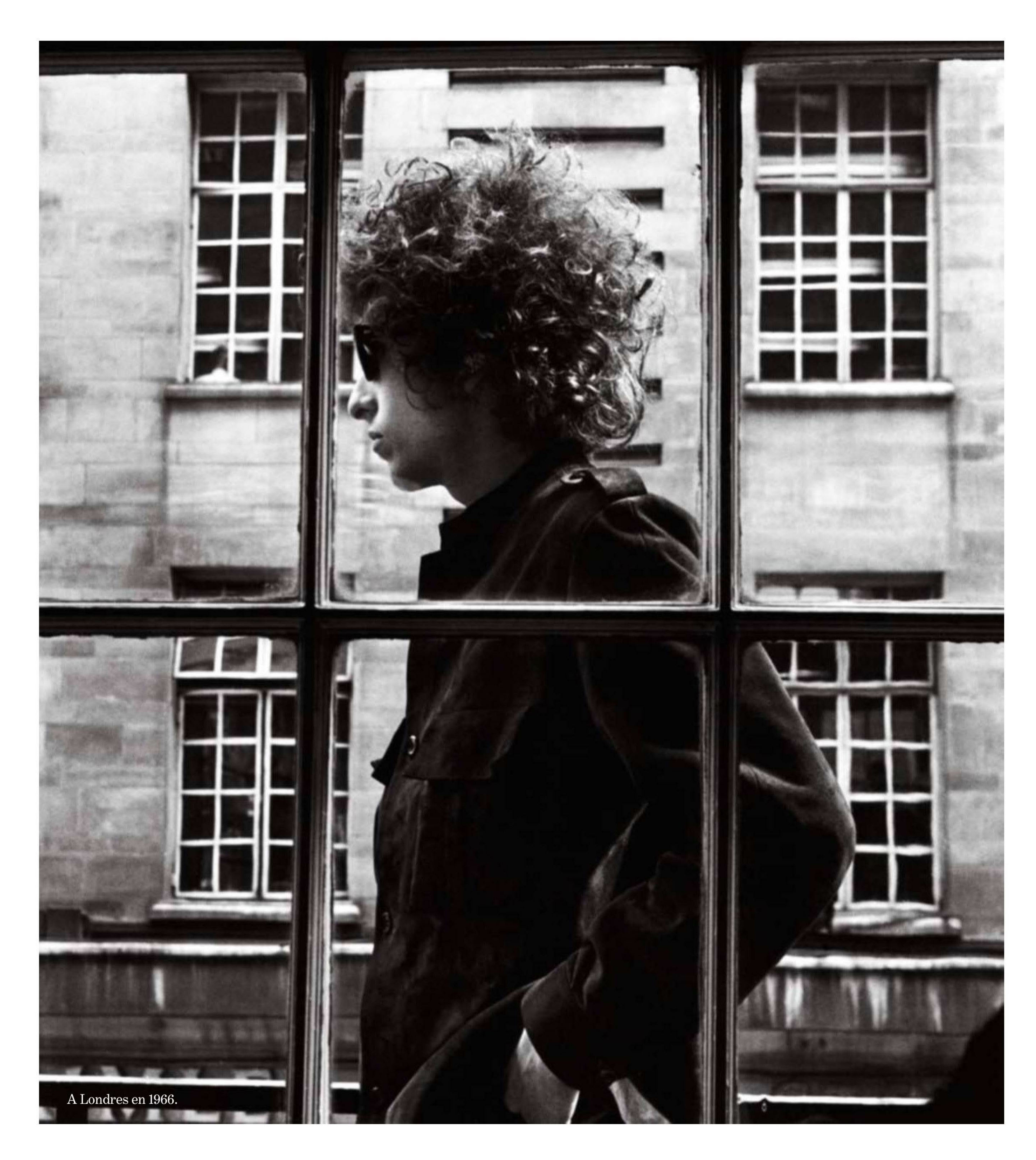
> Dylan crée un univers aux visages multiples, aux fantômes nombreux et aux histoires cachées.

Chansons intimes

Pourtant, c'est une vilaine ambiance qui règne dans le studio de Nashville. Dylan, fréquemment ivre, drogué et irascible, ne cesse d'imposer des modifications de dernière minute aux musiciens, tant et si bien qu'Al Kooper, seul musicien parvenant à supporter son caractère, se voit rapidement confier le rôle d'intermédiaire. L'organiste va alors se charger de faire la liaison entre les exigences de Dylan, qui compose seul dans sa chambre en enchaînant les nuits blanches, et le savoir-faire de ses collègues, qui font leur possible pour apprendre les morceaux avant l'arrivée de l'artiste dans le studio. Parmi ses nombreuses fantaisies, Dylan ira jusqu'à demander aux musiciens de jouer de manière totalement irréfléchie pour le morceau d'ouverture de l'album. Résultat : dès les premières secondes, *Rainy Day Women # 12 & 35* évoque un cirque déjanté, une fanfare sous amphétamines et Dylan, plus gouailleur que jamais, s'empresse de brailler *"Everybody must get stoned" ("Tout le monde doit se défoncer").* Plus tard, il expliquera avoir souhaité un morceau qui rappellerait le *"son de l'Armée du Salut".*
Suivent ensuite la plus classique *Pledging My Time* et la fameuse *Visions of Johanna* (initialement intitulée *Seems like a Freeze-Out*), considérée par beaucoup comme une des plus belles chansons de Dylan, mais aussi l'une des plus sibyllines. Le mystère drapant naturellement les écrits du songwriter, nul ne pourra jamais savoir s'il y racontait son rapport compliqué aux drogues ou si, marié depuis novembre, il évoque simplement un amour enseveli et inavouable dont les visions ne cessent de le hanter, quand un rapprochement entre les prénoms Johanna et Joan (Baez) s'insinue en filigrane.

Un album sous influences

Dernier morceau de la première face du vinyle, le plus équivoque *One of Us Must Know (Sooner or Later)* résume parfaitement le Dylan de *Blonde on*


A Londres en 1966.

Blonde : à ceux qui l'ont accusé de les avoir trahis en délaissant sa guitare folk, Dylan, comme précédemment dans *Like a Rolling Stone,* répond avec un impressionnant assemblage de guitares électriques, orgues, pianos et batteries empilés les uns sur les autres. Résultat : un sensationnel morceau à étages et un refrain au son colossal, qu'on retrouvera chez bien d'autres artistes par la suite, et notamment six ans plus tard sur certains titres des Rolling Stones (*Shine a Light,* sur *Beggars Banquet*). Côté Beatles, John Lennon ira quant à lui jusqu'à considérer *4th Time Around* comme un simple plagiat de *Norwegian Wood,* ce que Dylan contestera en lui retournant l'accusation.

Beatles ou pas, les influences de *Blonde on Blonde* sont nombreuses : blues, folk, rock et pop pour la musique, Woody Guthrie et les poètes de la Beat Generation pour les textes, le New York drogué de l'époque pour les sources d'inspiration – le texte de *Just like a Woman ("Tu fais l'amour comme une femme, puis tu souffres comme une femme, mais tu romps comme une petite fille")* s'adresserait à Edie Sedgwick de la Factory, dont Dylan fut proche et qui apparaissait dans le livret du vinyle (d'autres femmes seront citées, parmi lesquelles Nico, Sally Kirkland ou Françoise Hardy).
Au fin fond du Tennessee, Dylan crée ainsi un univers aux visages multiples, aux fantômes nombreux et aux histoires cachées, un an avant de pousser le concept à son paroxysme en allant se réfugier loin du monde dans une cave avec The Band pour l'enregistrement des clandestines *Basement Tapes*. Entre-temps, un imprévu se charge naturellement d'accélérer cette évolution : le 29 juillet 1966, deux mois et demi après la parution – et le succès – de *Blonde on Blonde,* la moto de Dylan l'envoie valser, engendrant une longue période de convalescence et une grande remise en question puisque l'accident achève de tuer le peu qui restait alors du jeune Dylan.
Blonde on Blonde apparaît aujourd'hui à la fois comme le formidable testament anticipé et le prometteur acte de renaissance de l'artiste. ♦



INCONTESTABLE CHAMPION DES PIRATES, DYLAN S'EST VU COFFRER DANS *THE BOOTLEG SERIES, RARE AND UNRELEASED, 1961-1991.* UNE MAGNIFIQUE COLLECTION DE PIÈCES RARES AMASSÉES AU FIL DE SA CARRIÈRE.

L'ÎLE AUX TRÉSORS

par Serge Kaganski

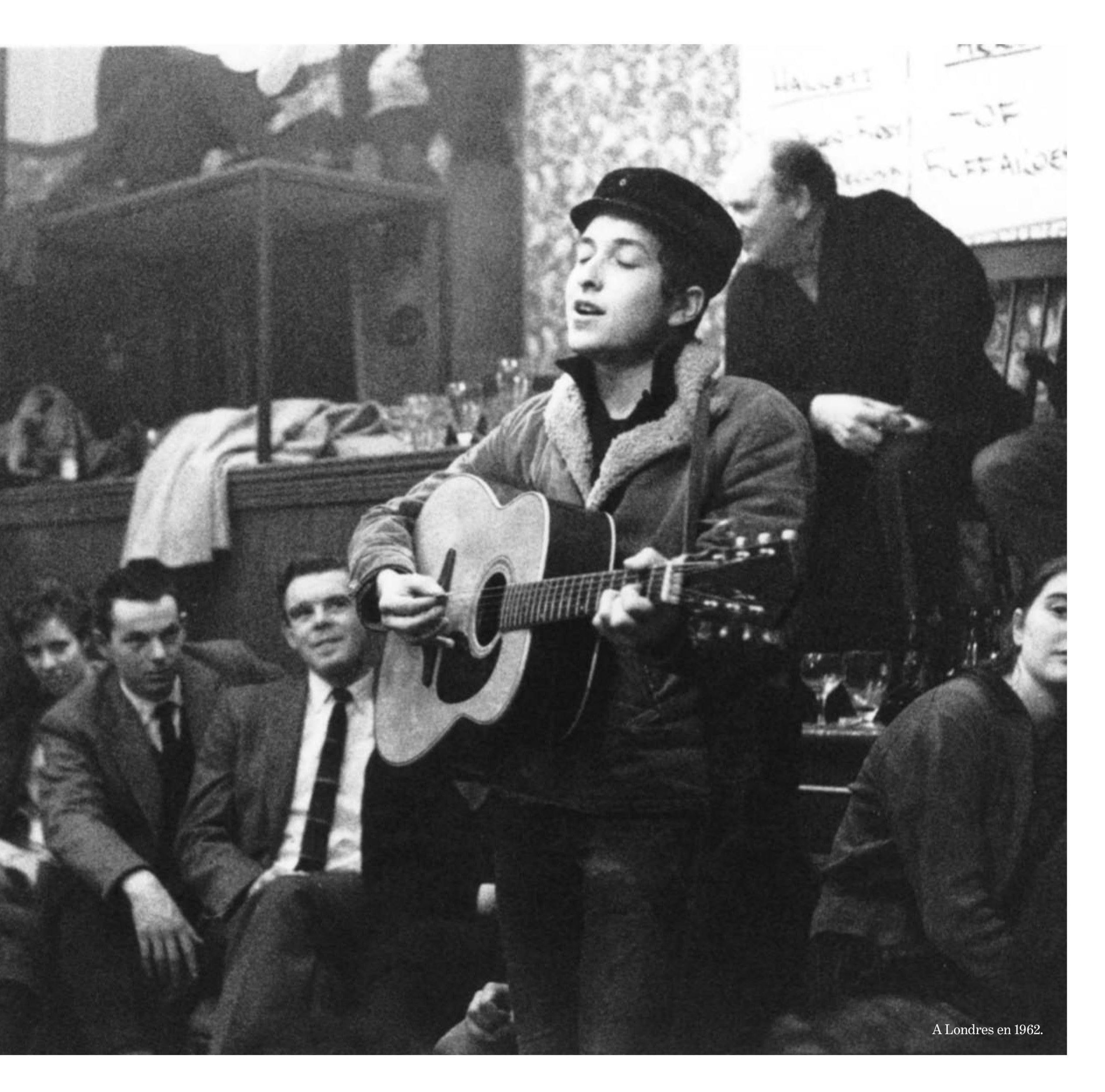
Tout est dit dès l'emballage. Pochette cartonnée, splendide photo en noir et blanc sans doute issue de la fabuleuse période 1965-1966, de *Highway 61 Revisited* à *Blonde on Blonde*, quand Bob Dylan était le plus beau, le plus mystérieux, le plus invincible, le plus fascinant des rockeurs. Joues creusées, nez aquilin, lunettes noires, veste et chemise de dandy, Dylan est un sphynx fascinant, l'incarnation de toutes les aspirations de la jeunesse, un concentré de poésie, d'arrogance et de sex-appeal.

Mais s'il n'y avait que l'emballage… Quand ce coffret est paru en 1991, c'est comme si on avait publié des pages oubliées de *La Recherche…* de Proust, retrouvé des inédits de Rimbaud, débusqué des chutes de *Citizen Kane* ou des scènes coupées d'*Il était une fois dans l'Ouest*.

Il faut se souvenir ou rappeler au lecteur de moins de 30 ans qu'en 1991, et dans les années précédentes couvertes par ce coffret, internet n'existait pas. La chasse aux disques pirates était un sport national du pays du rock, une difficile aventure de patience et d'exaltation. Et Dylan était avec les Stones l'artiste le plus piraté et le plus recherché. Des bootlegs de Dylan étaient aussi fameux que ses albums officiels (*Great White Wonder,* par exemple), mais encore plus excitants par leur nature de fruit défendu. Ce coffret, c'était donc un peu l'Atlantide, le surgissement aux yeux de tout le monde d'un continent englouti, la mise en lumière et à la disposition de chacun d'un monde souterrain et secret. Un coup d'arrêt salutaire aussi à l'inflation des pirates qui pouvaient atteindre des tarifs stratosphériques. Balayant quasiment trois décennies, de 1961 à 1989, *Bootleg Series, Volumes 1-3* permet de lire en filigrane toute l'évolution de Dylan, des reprises de chansons folk ou blues du répertoire américain immémorial jusqu'à son répertoire électrique en passant par ses propres créations acoustiques.

Le volume 1 est consacré aux débuts et aux années Greenwich Village, quand le jeune Juif du Minnesota partait à l'assaut de New York, prêt à se mesurer à ses héros folk et blues, les Woody Guthrie, Lead Belly, Ramblin' Jack Elliot, prêt à en découdre avec l'Amérique. Les morceaux proviennent de concerts dans les clubs et coffee houses du Village, ou de chutes et versions alternatives issues des premiers albums, *Bob Dylan, The Freewheelin'* et *The Times They Are A-Changin'.* Ballades folk, *protest songs, talking blues,* le jeune Dylan se fait les dents sur le répertoire qu'il a découvert en écoutant la radio dans son Midwest. Et quand un blanc-bec juif mal opéré des végétations cherche à imiter les vieux bluesmen, cela donne un phrasé et un

© Brian Shuel/Redferns/Getty Images



A Londres en 1962.

timbre imparfaits mais qui révolutionnent la musique populaire occidentale. Avec *The Freewheelin'* et *The Times...,* il prouve qu'il peut écrire et composer des chansons aussi bonnes que celles de ses modèles.
Le volume 2 couvre la période dorée, de *Bringing It All Back Home* à *Blood on the Tracks,* en passant par *Highway* ou les *Basement Tapes.* Il n'y a par contre qu'une seule chute de *Blonde on Blonde*, comme si ce chef-d'œuvre était décidément l'enregistrement parfait qui n'avait engendré aucun "déchet". Bob Dylan n'est plus un grand folksinger mais un grand rockeur poète, déployant toute la mesure de son génie mélodique, électrique, littéraire. Les *alternate takes* de *Highway*, des *Basement Tapes* ou de *Blood* sont passionnantes, parfois meilleures que sur les enregistrements officiels. *Blood* notamment bénéficie ici d'une cure d'amaigrissement acoustique du meilleur effet. La perle longtemps cachée est *I'll Keep It with Mine*, chanson écrite à l'époque pour Nico – à ce titre, elle préfigurait les films à venir de Philippe Garrel.
Le volume 3 est consacré aux années 1970 et 1980, a priori les moins intéressantes. C'est la partie la mieux produite, après les bricolages sonores de certains titres des deux premiers volumes. Maintenant que l'on a lu son autobiographie, on sait que Dylan flippait pendant toute cette période pour deux raisons presque contradictoires : il voulait échapper à sa célébrité incontrôlable et retrouver la paix, et en même temps il avait la trouille de décevoir son public à chaque disque et à chaque concert, comme s'il était conscient d'avoir perdu la grâce. Cette période existentiellement riche mais discographiquement moins féconde a quand même engendré de bons disques et de bonnes chansons. Dont deux perles inédites, repêchées dans ce volume 3 des poubelles d'*Infidels* et de *Oh Mercy*. Un poignant *Blind Willie McTell*, dédié aux vieux bluesmen disparus en ayant emporté leur secret dans leur tombe (*"plus personne ne chante le blues comme Blind Willie McTell"* dit le refrain), et un entraînant *Series of Dreams* produit par Daniel Lanois, le bluesman canadien planant.
The Bootleg Series, Volumes 1-3 n'est certes pas un chef-d'œuvre du calibre de *Blonde on Blonde,* mais c'est un mirifique grenier où l'on trouvera des gemmes dépolies, des bijoux bruts, des galets mats, des cailloux pas dégrossis et d'authentiques pépites. Un must pour dylanophiles avertis, mais on ne conseillerait pas à un lecteur débutant d'aborder Céline par sa correspondance. ♦

The Bootleg Series, Volumes 1-3, Rare and Unreleased, 1961-1991 (Columbia/Sony BMG, coffret 3 CD, 1991).

DYLANOLOGIE

entretien Serge Kaganski (2013)

EN 2013 PARAISSAIT LE DIXIÈME VOLUME DES *BOOTLEG SERIES* QUI OFFRAIT UNE NOUVELLE LECTURE DES ANNÉES D'ERRANCE DE DYLAN. L'OCCASION D'INTERROGER UN FAN LUCIDE ET ANALYSTE MINUTIEUX, LE ROCK CRITIC GREIL MARCUS.

Un rockeur pour le musée ? Un fantôme de la contre-culture des sixties ? Une icône fanée ? En 2013, l'actu de l'Elvis manqué du Minnesota crépitait pourtant aussi dru que *Like a Rolling Stone*. Sortait ainsi un coffret consacré à *Self Portrait*, album mal-aimé : *Another Self Portrait* nous révélait que cet album n'était pas si mal et ajoutait une pleine cargaison de versions alternatives et d'inédits superbes. Puis ce fut au tour d'un nouveau coffret, carrément l'intégrale : une boîte rouge, sobrement intitulée *Bob Dylan,* qui permet de se replonger dans l'une des plus passionnantes et singulières odyssées du rock, d'en mesurer les pics rimbaldiens, les lignes droites politiques et les mystérieux égarements. Enfin, l'un des plus fins dylanologues de ces quarante dernières années, Greil Marcus, publiait en France un recueil de tous ses articles consacrés au barde multiface : on peut être un fan absolu et conserver toute sa lucidité critique. Selon Marcus, celui qu'on a longtemps cru fichu, râpé, flapi, ringard s'est refait une santé depuis vingt ans en se ressourçant à la claire fontaine folk-blues coulant des Appalaches. *Forever young*.

Un des thèmes qui se dégagent de vos écrits et de votre vision de Dylan, c'est qu'il a été génial en 1965-1966, puis décevant pendant plus de vingt ans avant de redevenir pertinent en 1992. Comment expliquer ce phénomène ?

Greil Marcus : De *John Wesley Harding*, publié en 1967, jusqu'à *Good As I Been to You*, cet album de vieilles chansons folk sorti en 1992, Dylan erre en terre inconnue. C'est en effet une très longue période d'incertitude. Jusqu'en 1967, il écrit des chansons nécessaires. C'est comme si ces chansons hantaient les profondeurs de son cerveau et lui disaient : "Je veux m'écouter, je veux que les gens m'entendent, écris-moi." Les artistes dignes de ce nom sont capables de surprendre le public et de se surprendre eux-mêmes : au vu de sa longue séquence erratique, Dylan a mis du temps avant de se surprendre à nouveau et de surprendre les gens.

Cette période fut certes erratique, mais ne pensez-vous pas qu'on y trouve aussi de beaux albums comme 'Nashville Skyline' ou 'Blood on the Tracks' ?

Beaucoup aiment tel ou tel album de cette longue période incertaine et je ne vois aucune raison de leur faire changer d'avis. Selon moi, durant cette longue éclipse, la chanson de Dylan la plus inventive, la plus achevée, la meilleure, c'est *Blind Willie McTell*. Il l'a enregistrée en 1983 pour l'album *Infidels,* mais l'a finalement publiée plus tard, en 1991, dans l'un des *Bootleg Series*. La chanson est très calme, épurée, et en même temps tellement puissante, mystérieuse, elle recèle une grandeur, une passion désespérée, un sentiment de perte. Et il ♦♦♦♦



Image extraite de *No Direction Home* (2005) de Scorsese : Dylan pendant l'enregistrement de *Bringing It All Back Home*.

♦♦♦♦ ne la retient pas pour *Infidels* ! Mon hypothèse, c'est qu'il ne l'a pas mise dans l'album parce qu'elle était trop bonne. Il a dû se dire : "Si je la mets, on verra tout de suite que les autres chansons sont une arnaque."

A la sortie de 'Self Portrait', vous écriviez : "Qu'est-ce que c'est que cette daube ?" Puis vous avez écrit un texte lors de l'édition du coffret 'Another Self Portrait'.

En 2010, 2011, *Mojo* m'a demandé de réécouter *Self Portrait,* pour voir si j'avais changé d'avis. Les chansons que j'avais trouvées mauvaises en 1970 me semblaient encore pires, et les rares qui m'avaient semblé bonnes, comme *Copper Kettle*, me semblaient meilleures. Bref, *Self Portrait* me semble toujours aussi foireux.

Même si les albums de cette période sont inégaux, on y trouve de belles chansons comme 'Sign on a Window', 'When I Paint My Masterpiece', 'Went to See the Gypsy', 'Hurricane'...

Si c'est votre idée, OK. C'est comme ces atroces albums 70's d'Elvis : certains fans vont y pêcher une éventuelle chanson à sauver et clamer : "Tu vois, il a toujours le truc !" Cela dit, la dramaturgie du parcours de Dylan est passionnante ! C'est un artiste majeur qui a perdu sa raison d'écrire et de chanter pendant des décennies et qui finalement l'a retrouvée. Tout artiste connaît des périodes où il perd l'inspiration, des périodes où il prétend, simule.

Selon vous, Dylan a perdu l'étincelle pendant plus de vingt ans, et pourtant, vous n'avez cessé d'écrire sur lui. Etes-vous un peu masochiste ?

J'écrivais en direct, sans savoir combien de temps allait durer cette période de disette. L'étincelle pouvait revenir, surtout venant du gars qui avait pondu *Highway 61 Revisited* et *Blonde on Blonde*. Par ailleurs, le déclin d'un artiste de la stature de Dylan était un événement fascinant en soi. Les hauts et bas de la créativité sont un mystère. Dylan avait réussi à parler d'une voix si puissante, si claire, si lucide, si poétique, avec une imagerie à multiples sens et, un jour, tout cela a disparu d'un coup. Pourquoi ? Comment ? On était fondé à croire que tout pouvait recommencer à tout moment.

Vous dites qu'il a retrouvé sa voix et sa voie en reprenant d'anciennes chansons folk sur 'Good As I Been to You'. Cette lecture de son parcours n'est pas évidente pour tout le monde : on peut penser que les années 1968-1992 n'étaient pas si nulles ou que la dernière période n'est pas si géniale.

Il est retourné vers les chansons qu'il a découvertes ado. Il a dû se dire : "Je croyais savoir ce que ces morceaux signifiaient quand je les jouais en 1959-1960. Mais je me rends compte que j'étais trop jeune pour mesurer la profondeur sans fond de ces titres, en termes de mélodie, d'attitude, d'écriture... Maintenant, j'aimerais qu'ils me disent ce que je ne sais pas, et la seule façon, c'est de les rejouer." C'est ce qu'il a fait sur *Good As I Been to You* puis *World Gone Wrong*. Ces albums sont des disques de nettoyage de gorge par quelqu'un qui souffrait d'un gros rhume créatif depuis vingt-cinq ans. Une fois la gorge éclaircie, le rhume guéri, il a enchaîné avec *Time out of Mind, Modern Times, Tempest*... Dylan est dans une phase réjouissante de son œuvre. *Tempest* est un disque très joueur. Il prend des folksongs ancestrales, les revêt d'habits neufs, les arrache au passé pour les conjuguer au présent, en mélangeant époques et lieux. Dans ce que je considère comme sa deuxième carrière, Bob Dylan chante ces anciennes chansons américaines et constate qu'elles n'ont jamais de fin, qu'on peut les réécrire et les rechanter sans cesse, comme des contes et légendes.

Au-delà des disques, vous analysez souvent des moments de Dylan comme des fragments de concerts qui deviennent des épiphanies.

Prenons son premier concert chrétien gospel à San Francisco en 1978. Un show atroce, on avait l'impression de se faire enrôler dans une secte. A la fin, on s'est retrouvés dans le lobby et là, j'ai entendu des notes de piano. Je suis retourné dans la salle, elle était presque vide, Dylan était revenu jouer *Pressing On*, seul au piano. C'était magnifique, j'ai cru qu'il s'agissait d'un vieux classique gospel, mais c'était une de ses nouvelles chansons, qui apparaîtrait plus tard sur *Saved*. Là, je me suis dit : "Si Bob Dylan doit s'en remettre à Jésus pour pouvoir écrire et chanter une aussi belle chanson, hey, ça vaut peut-être le coup !"

> "C'est un artiste majeur qui a perdu sa raison d'écrire et de chanter pendant des décennies et qui finalement l'a retrouvée. Tout artiste connaît des périodes où il perd l'inspiration, des périodes où il prétend, simule."

Cette conversion de Dylan à une église évangéliste est l'un des virages les plus inattendus et bizarres de sa carrière. Comment l'analysez-vous ?

Pendant une période de sa vie, il avait besoin de faire partie d'une communauté où on s'en fichait complètement de sa célébrité, de son argent, de son génie et de son identité. La seule chose qui leur importait, c'était que Dylan croie aussi fort en Jésus qu'eux. Ça devait le reposer de faire partie d'un groupe humain où il n'avait plus la pression d'être Dylan ou qui que ce soit.

La voix de Dylan était superbement expressive dans les années 1960, puis désagréablement nasillarde dans les années 1975-1995, puis à nouveau émouvante avec le grain de l'âge. Comment expliquez-vous la phase nasillarde ?

Pendant des années, cette voix a perdu son impact émotionnel, ses nuances, sa puissance expressive, ses inflexions, son talent à transformer chaque mot en question... La raison en est simple : Dylan ne croyait plus à ce qu'il chantait. Dans le rock, beaucoup de textes ne signifient pas grand-chose sur papier, mais habités par une voix, une orchestration, ils prennent vie, peuvent revêtir des significations extrêmement puissantes. Ecoutez *High Water,* dans *Love & Theft* : le personnage du shérif dit : *"I want them dead or alive, I don't care."* Dylan chante ce mot, *"care",* en le laissant tomber en fin de phrase, comme un rocher qui dégringole dans un lac. Ce sont des moments comme ça que j'attendais de Dylan depuis des années.

Vous considérez les chansons comme des organismes vivants, à travers différentes versions dans le temps. D'autre part, vous focalisez sur des microdétails comme le phrasé de "care" dans 'High Water'. Cette approche n'est-elle pas exagérément analytique ?

Tout exercice critique n'est rien d'autre que l'analyse de ses propres réactions émotionnelles à une œuvre. Pourquoi ce disque me rend malade, extatique... ? C'est une question passionnante, et sans fin. La vie des chansons sur la durée, la façon dont différentes versions se répondent, s'enrichissent, se contredisent, me fascine. L'évolution d'une chanson est une dramaturgie dont je ne me lasse pas.

Peut-on comparer la carrière de Lou Reed à celle de Dylan, au sens où il a signé ses plus grands titres au début, avec le Velvet, puis a connu une longue carrière solo très inégale ?

Le Velvet a sorti de grands disques, avec des idées innovantes et des chansons parfaitement écrites. Ensuite, Lou Reed a flotté un moment, jusqu'en 1978, cherchant quelle identité il pourrait revêtir. Mais à partir de *Street Hassle,* il devient un artiste s'exprimant avec une force complète, une puissante imagination, un vrai sens des arrangements. Il sait ce qu'il veut dire et il le fait avec une liberté superbe. J'ai toujours découvert un nouvel album de Lou Reed sans rien en attendre, alors que j'attendais tout de chaque nouveau Dylan. Du coup, Lou Reed m'a souvent surpris dans le bon sens. A un concert en hommage à Harry Smith, Lou Reed a joué le classique de Blind Lemon Jefferson, *See That My Grave Is Kept Clean,* que Dylan avait repris sur son premier album. La version de Reed ressemblait à *Heroin* : même arrangement, même atmosphère, même situation où le narrateur regarde en face quelque chose qu'on ne peut regarder – la mort.

Pourquoi avez-vous écrit des tas de livres sur Dylan et pas sur Lou Reed ?

Parce que mon admiration pour Lou a grandi avec le temps, alors que j'ai aimé Dylan dès ses débuts, j'ai été fan de la tête aux pieds, dès la première fois que je l'ai entendu.

Que pensez-vous de ceux qui, à l'image de Nik Cohn, détestent Dylan, considérant qu'il est l'antithèse de l'esprit du rock à l'état pur ?

Nik Cohn est un grand écrivain et un grand auditeur de rock. Nous ressentons les choses différemment, c'est tout ce que je puis dire. Dans son livre *Awopbopaloobop Alopbamboom,* Cohn dit qu'il ne comprend pas Dylan, que *I Get Around* des Beach Boys a plus de sens pour lui que tout *Blonde on Blonde* : c'est une prise de position absolument valable, c'est même l'embryon d'une théorie intéressante sur l'essence profonde du rock. Je suis différent et j'aime autant *I Get Around* que *Blonde on Blonde,* il n'y a pas à argumenter à ce sujet, ni au sujet de la position de Nik Cohn. La bonne critique ne consiste pas à dire à autrui ce qu'il devrait aimer ou rejeter, mais à analyser ses goûts, à déchiffrer ses émotions. ♦♦♦♦

UNE OREILLE NEUVE

AVEC CE VOLUME 10, ON REDÉCOUVRE ÉBAHIS UN ALBUM MÉCONNU ET INCOMPRIS DE BOB DYLAN, ENRICHI D'INÉDITS MERVEILLEUX ET NOMBREUX.



© Sony Legacy

"C'est quoi cette merde !", écrivait Greil Marcus en 1970 à propos de *Self Portrait,* album considéré comme étant l'un des plus erratiques de son auteur. D'où la magnifique surprise : dixième volet du beau travail d'exhumation de la discographie occulte de Bob Dylan, *Another Self Portrait* est le meilleur des *Bootleg Series,* du grand Dylan, enfin parvenu à nos oreilles après un sommeil de plus de quarante ans.
1970 : on sort d'une décennie au cours de laquelle Dylan a révolutionné le rock et la culture, atteint des sommets malsains de popularité, puis subi un accident de moto en 1966 après avoir livré *Blonde on Blonde*. A l'aube des seventies, les fans sont décontenancés par ce *Self Portrait* bigarré, dilettante, à l'image de l'autoportrait peint sur la pochette. Ici, ce chinage aléatoire dans tous les chemins vicinaux de la musique nous touche, d'autant que les chansons sont loin d'être mauvaises, même si souvent gâchées par des arrangements lourdingues. Remastérisé et faisant ici l'objet du quatrième CD [1], *Self Portrait* s'écoute comme un document d'époque sans toutefois être le sommet du coffret. La malle aux trésors, ce sont les deux premiers CD, composés d'inédits, *outtakes* et *alternate takes* de *Nashville Skyline* (1969), *Self Portrait* (1970) et *New Morning* (1970). Sur des arrangements dépouillés, Dylan, seul ou accompagné d'un guitariste (par deux fois George Harrison) ou du grand Al Kooper au piano, touche à tout : folk, country, blues, showtunes... La prise de son est fabuleuse, Dylan semble chanter au creux de notre oreille, au meilleur de sa voix : tantôt le fameux flow sinusite de *Blonde on Blonde* ou *Highway 61,* tantôt le *country croon* trempé au miel de *Nashville Skyline Rag* et *Lay, Lady, Lay*. Comment Dylan a-t-il pu écarter des merveilles comme *Pretty Saro* ou *Thirsty Boots,* ne pas choisir ces versions épurées de *Days of 49, Alberta* ou *Went to See the Gipsy* ?
A l'image des superbes sessions photo du livret (l'objet est topissime et marque un gros point contre la dématérialisation de la musique), c'est un Dylan décontracté et se ressourçant dans la campagne de Woodstock que l'on entend, loin des foules et du rock-biz. Un Dylan qui cherche la porte de sortie des sixties et de sa mythologie. Les Beatles l'avaient trouvée en splittant. Plus difficile pour Dylan de se séparer de lui-même, mais c'est cet effort que l'on entend ici.
Comme l'écrit avec humour Michael Simmons dans un des textes du coffret, Dylan écrivait peu en 1970, préférant s'en remettre à Monsieur Domaine public. Certaines des chansons sont donc des *traditionals* que Dylan, inventeur du songwriting moderne, a réarrangés et réinterprétés. C'est aussi là que se joue la magie de ces sessions : en se replongeant dans la musique de son adolescence, Dylan réalise le splendide autoportrait d'un dieu qui veut redevenir simple musicien. L'affaire est complétée par un live à l'île de Wight en 1969 avec les fidèles pistoleros du Band. Un mirifique coffret.
Serge Kaganski

1. La version Deluxe comprend deux CD de versions alternatives, un CD du live à l'île de Wight, le CD de *Self Portrait* remasterisé, un livret et un album photo ; la version simple comprend les deux premiers CD.



Image extraite de *No Direction Home* (2005) de Scorsese.

♦♦♦♦ **Que dites-vous à un jeune qui ne connaît pas Dylan ?**
J'enseigne le folk américain à des étudiants de première et deuxième années. Dans ma classe, j'utilise Dylan comme un traducteur de la musique américaine des Appalaches. Certaines de ces chansons sont nées en Angleterre au XVIIe siècle et ont survécu jusqu'à nos jours en se réfugiant dans des coins reculés du Kentucky ou de Virginie. Ça illustre un des passages de *Chroniques*, où Dylan écrit : *"Une chanson folk a mille visages et il faut essayer de tous les rencontrer."* Il écrit aussi : *"Une chanson n'est jamais la même deux fois, tout dépend de qui la joue et de qui l'écoute."* Je suis toujours surpris par le degré de connaissance et de familiarité que beaucoup de ces jeunes de 20 ans ont avec Dylan. Ils le connaissent mieux que vous ne le pensez.

Existe-t-il des Dylan d'aujourd'hui ?
Kanye West est un bon nouveau Dylan ! Et aussi un peu Jay-Z, qui est d'ailleurs un grand fan de Dylan. Beaucoup de chanteurs n'existeraient pas s'il n'y avait pas eu Dylan, mais ils font leur truc qui n'est pas une copie, je pense à Cat Power, Will Oldham...

Pour finir sur une note ludique : quels sont votre album et votre chanson préférés de Dylan ?
Pour moi ce n'est pas un jeu, et ce n'est pas difficile de répondre. Sans hésiter, mon album préféré est *Highway 61 Revisited* et ma chanson, *Like a Rolling Stone*. ♦

Bob Dylan, like a Rolling Stone, à la croisée des chemins de Greil Marcus (Points, 2007).
The Bootleg Series, Volume 10, Another Self Portrait, 1969-1971 (Sony, 2 ou 4 CD).
Bob Dylan, intégrale (Sony, 27 CD).



A New York en 1965.

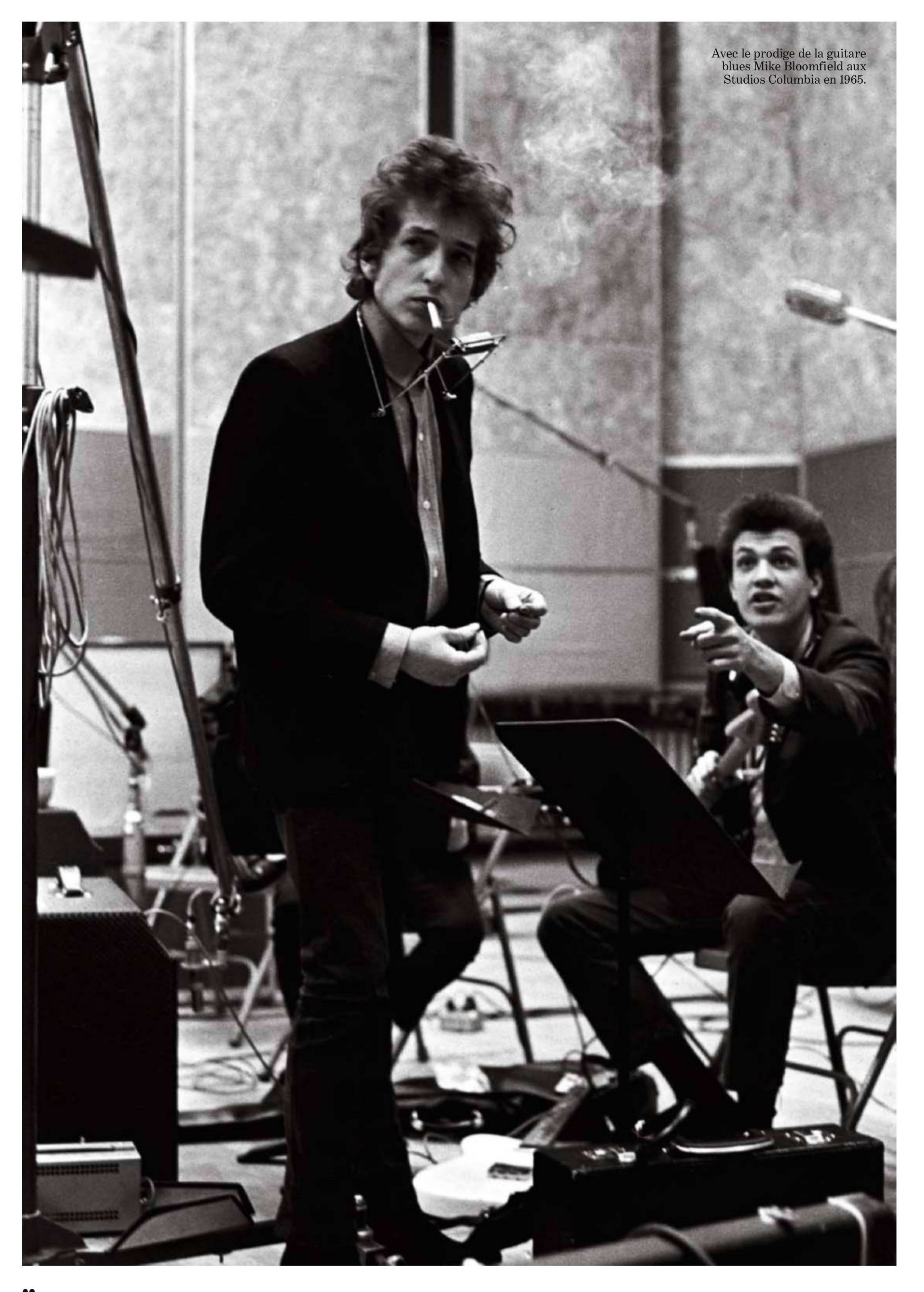
DEUX SAISONS D'ENFER

par Serge Kaganski

EN 1965-1966, BOB DYLAN ATTEINT SON SOMMET ARTISTIQUE. PARUS EN 2015, LE DOUZIÈME VOLUME DES *BOOTLEG SERIES* ET UNE EXÉGÈSE COMPLÈTE DES PAROLES DE SES CHANSONS PERMETTENT DE SUIVRE PAS À PAS CET INCROYABLE CHEMINEMENT CRÉATIF.

En 2015, Bob Dylan enchaîne les albums à nouveau inspirés *(Tempest, Shadows in the Night),* triomphe sur les scènes de Paris et de Rouen, alors qu'un bouquin de Greil Marcus sur la fabrication de *Like a Rolling Stone* a été adapté à la Comédie-Française *(Comme une pierre qui...)*. Mais le morceau de choix, c'est un pavé analysant son œuvre gigantesque, chanson par chanson (*Bob Dylan, la totale,* de Philippe Margotin et Jean-Michel Guesdon), et surtout la suite des superbes *Bootleg Series,* véritable discographie parallèle officielle, dont le volume 12, consacré aux années d'or 1965 et 1966 (soit le saint graal dylanien), paraît sous le beau et juste titre de *The Cutting Edge*. L'objet couvre la trilogie chef-d'œuvrale *Bringing It All Back Home, Highway 61 Revisited* et *Blonde on Blonde,* et totalise six CD, mais il existe aussi en compilation deux CD ou en collector fou dix-huit CD accessible uniquement par commande sur le site du Zim.

1965 donc. Depuis trois ans, Bob Dylan s'est imposé en barde folk-blues, chroniqueur des marges de l'Amérique et dénonciateur inspiré de ses failles politiques et sociales. Mais il prend un peu en grippe son public trop sérieux de barbus à pipe et col roulé, rêve d'Elvis et de Beatles. Il envoie brouter le peuple folk et branche la prise électrique, troque la chemise de flanelle pour le perfecto, met de l'acide dans son burger bio. Tout cela est annoncé sans mystère dans l'album transitionnel *Another Side of Bob Dylan* (1964) et la chanson *My Back Pages ("J'étais manichéen, j'étais vieux, je suis bien plus jeune maintenant")*. C'est la première d'une longue suite de ♦♦♦♦



Avec le prodige de la guitare blues Mike Bloomfield aux Studios Columbia en 1965.

♦♦♦♦ ruptures par un artiste qui a toujours adoré dérouter ses fans. Le changement concerne aussi les textes, fondamentaux chez notre homme. Fini les protest songs à la Woody Guthrie, les récits sociaux à la Lead Belly : place à Shakespeare, Rimbaud, Ginsberg, Burroughs et l'Ancien Testament. Superbe d'arrogance et de génie, Dylan triple sa mise en jeu, accélère et claque le jackpot de la créativité, qui sera aussi celui de la postérité. Pendant deux saisons d'enfer, il aligne les merveilles comme à la parade, portant le rock et la poésie à des degrés d'incandescence affolants et rarement atteints depuis.

Jaillissement créatif

The Cutting Edge permet de plonger une oreille dans les entrailles de ce jaillissement créatif, et c'est fascinant. Graver l'histoire de la culture populaire est un processus qui relève à la fois de la génération spontanée et d'un labeur acharné. On entend ici les versions successives (trois, quatre, cinq, parfois même dix-huit) de ces classiques connus par cœur. Faux départs, groupe mal coordonné, voix mal en place et autres accidents constituent bien sûr une part de ces demos ou *alternate takes*. Mais l'essentiel, c'est le *work in progress,* l'oscillation à tâtons entre rock, blues, country, l'hésitation entre la dominante de l'orgue, ou de la guitare, ou de l'harmonica.

Prenons *Visions of Johanna,* que l'on connaît comme une *drug ballad* hallucinée, à la fois douce et vénéneuse. Toutes les versions de travail sont rapides et nerveuses, et ce n'est qu'à la énième prise que Dylan et son équipe décident de ralentir le tempo pour aboutir à la version qui sera gravée pour l'éternité. A l'inverse, un rock picaresque comme *Tombstone Blues* est proposé ici dans ses costumes bluesy, plus lents et poisseux, avec une dominante d'harmonica comme pêchée dans un *juke joint* du delta du Mississippi.

Les exemples de changements de braquet et de palette sonore abondent et atteignent un point d'acmé avec les seize prises de *Like a Rolling Stone*. Ce single qui a changé la face du rock et la conscience de la jeunesse de l'époque est ici effeuillé, analysé, disséqué, mis à poil, de la version solo au piano à une dominante guitares et voix, de tentatives plutôt tranquilles au sublime crachat de fiel et de miel que sera la mouture finale.

Il en faut des errements, des ratures, des essais avant de trouver l'alignement des planètes qui fait les classiques immortels. Mais les brouillons sont souvent aussi beaux que les copies définitives (je préfère les moutures de la chanson *Highway 61* délestées de l'espèce de sifflet bizarre de la prise finale). Dylan tenait dans sa manche cinq *Bringing It All Back Home* possibles, dix *Highway 61,* quinze *Blonde on Blonde* – des tas de chefs-d'œuvre potentiels différents, et c'est vertigineux.

Autre vertige des aléas hasardeux de l'histoire : Al Kooper. Engagé comme guitariste, Dylan lui préfère finalement Mike Bloomfield, prodige du blues électrique. Qu'à cela ne tienne, Kooper sera déplacé à l'orgue, instrument dont il ne maîtrise que des rudiments. Au final, cet organiste de circonstance cimente le son Dylan et écrit l'histoire du rock. Bruce Springsteen prendra bonne note de cette formule alchimique sonique parmi des centaines de groupes qui tenteront vainement d'imiter l'alliage mercuriel orgue-piano-guitares.

Révolution textuelle

Mais la musique n'est pas tout et serait bien démunie sans la voix et les textes qu'elle propulse – ou qui la propulsent, on ne sait plus trop tellement le son Dylan est un tout océanique, un bloc fracassant impossible à fracasser. Peut-on séparer les vagues de la mer ? L'ouvrage de Margotin et Guesdon nous aide à mieux nager dans l'océan dylanien.

Après avoir craché ses quatre vérités à l'empire américain blanc, militariste, raciste et socialement injuste (avec un cinglant talent de conteur), Dylan passe à la poésie majuscule.

Après avoir signé l'équivalent musical des films sociaux de la Fox en noir et blanc, il devient Fellini, Godard et Kenneth Anger en couleurs psychédéliques.

Le premier classique de cette révolution textuelle est *Subterranean Homesick Blues,* sorte de slam avant l'heure craché par un Chuck Berry revisité, cut-up façon Burroughs jouant des assonances *("candle/sandals/scandals/handles")* et alignant les sentences frappantes (*"Don't follow leaders, watch the parkin' meters"* – *"Ne suivez pas les leaders, regardez les parcmètres",* ou encore *"You don't need a weatherman to know which way the wind blows"* – *"Pas besoin de monsieur météo pour savoir où souffle le vent"*). Dans le célèbre clip de la chanson, on remarque la présence d'Allen Ginsberg en arrière-plan, comme le signe totémique de la nouvelle écriture dylanienne.

> *Like a Rolling Stone* est ici effeuillé, analysé, disséqué, mis à poil, de la version solo au piano à une dominante guitares et voix, de tentatives plutôt tranquilles au sublime crachat de fiel et de miel que sera la mouture finale.

Pendant deux années, jusqu'à *Blonde on Blonde,* c'est un tsunami du Verbe mixant les références bibliques, l'Americana repassée à la moulinette, les pincées de Shakespeare, Rimbaud ou Blake, les déclarations d'amour à l'acide et les règlements de comptes à OK choral où les mots remplacent les balles. Dans ce paysage psychépop et picaresque, comme du Cervantes explosé par Timothy Leary, les images jaillissent en flot ininterrompu. Abraham est convié à sacrifier son fils sur la Highway 61 au *crossroad* maléfique du blues *(Highway 61 Revisited)*, les filles de bonne famille se retrouvent à la rue et elles y apprennent la vie plus sûrement que dans leurs collèges privés *(Like a Rolling Stone),* Beethoven côtoie saint Jean-Baptiste, Jezabel, Cecil B. DeMille, Paul Revere et Ma Rainey sur fond de blues et de western *(Tombstone Blues)*, alors que sur la *Desolation Row* errent Caïn et Abel, Cendrillon, le bossu de Notre-Dame, Ophélie, Ezra Pound, T.S. Eliot et Einstein déguisé en Robin des Bois. Dans la chambre d'une certaine Louise, on passe de l'autre côté du miroir de Lewis Carroll et d'obsédantes visions de Johanna reviennent en boucle. *Visions of Johanna* est l'un des sublimes sommets de *Blonde on Blonde* et de toute l'histoire du songwriting.

L'amour vache

Et puis il y a les chansons d'amour, version Dylan. Dans *One of Us Must Know, "tôt ou tard, l'un de nous doit savoir que c'est terminé",* alors que dans *Just like a Woman* le barde parle d'une femme qui *"fait l'amour comme une femme, qui a le cœur gros comme une femme mais qui rompt comme une petite fille",* ce qui avait irrité les féministes à l'époque. *Positively 4th Street* est sans doute l'étalon-or indépassable de la chanson trempée dans le curare. On ne saurait dire si elle est adressée à un ami ou une ex, voire aux cercles folk qui l'ont hué sur scène quand il a branché l'électricité, mais son texte est imparable : *"I wish that for just one day, you could be inside my shoes, you would know what a drag it is to see you"* – *"Si seulement, juste un jour, tu te mettais à ma place, tu saurais quelle plaie c'est de te voir."* Toutes les strophes sont de ce tonneau : la vengeance est un plat qui se mange glacial.

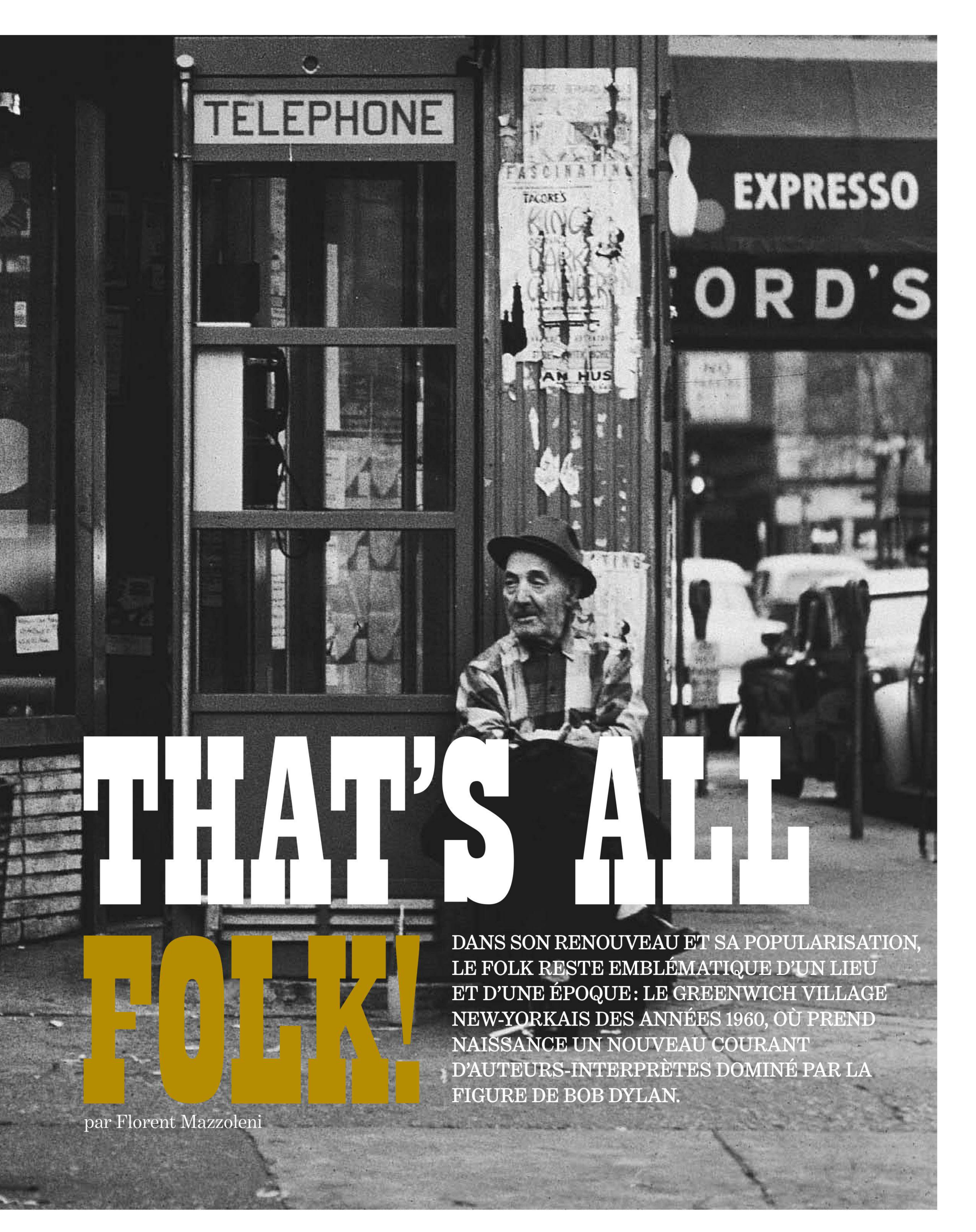
Ces *love songs* amères étaient-elles dédiées à Joan Baez, Edie Sedgwick, Nico, Suze Rotolo ? On sait que la plus belle et la moins acide est consacrée à son épouse Sara. *Sad-Eyed Lady of the Lowlands* est un long poème amoureux, une revisite du *Cantique des cantiques*. Dylan enchaîne les métaphores sensuelles – *"ta bouche de mercure, tes yeux de fumée, ta peau de soie"* – sur cette longue ballade hypnotique enregistrée aux petites heures du matin, comme en témoigne le gardien du studio... Kris Kristofferson : *"Je voyais Dylan assis au piano, en train d'écrire depuis le début de la nuit, des lunettes de soleil sur le nez. Les musiciens jouaient aux cartes, en attendant qu'il ait fini d'écrire."*

Ces années 1965-1966, c'était comme prendre le rock et la poésie sur une moto et rouler à 180 sur une route escarpée. Précisément, ce voyage créatif à tombeau ouvert s'achève par un véritable accident de moto, sur une route de campagne, près de Woodstock. L'archange Dylan est fauché en plein vol. Suivront dix-huit mois de silence. Puis la réapparition avec l'album *John Wesley Harding* : retour au dénuement acoustique, à des textes qui conservent l'imagerie américaine et biblique mais dépouillée de son surréalisme psychédélique, de ses audaces picaresques, à contre-courant de la vague hippie qui explose alors. Un apaisement, une autre histoire, un virage, un autre chapitre du grand livre de Dylan, qui secrétera aussi ses beautés, plus modestes, moins flamboyantes. Le grand incendie des années 1965-1966 est passé et ne reviendra jamais. ♦

The Bootleg Series, Volume 12, The Cutting Edge, 1965-1966 (Columbia/Legacy, 6 CD).
The Best of the Cutting Edge (Columbia/Legacy, 2 CD).
Bob Dylan, la totale de Philippe Margotin et Jean-Michel Guesdon (Chêne, 2015).



New York en 1961.



THAT'S ALL FOLK!

DANS SON RENOUVEAU ET SA POPULARISATION, LE FOLK RESTE EMBLÉMATIQUE D'UN LIEU ET D'UNE ÉPOQUE : LE GREENWICH VILLAGE NEW-YORKAIS DES ANNÉES 1960, OÙ PREND NAISSANCE UN NOUVEAU COURANT D'AUTEURS-INTERPRÈTES DOMINÉ PAR LA FIGURE DE BOB DYLAN.

par Florent Mazzoleni

Plus que tout autre auteur ou interprète, Woody Guthrie a rapproché les préoccupations de son époque des formes traditionnelles de la chanson de terroir américaine, dans la lignée des ballades des îles Britanniques, des vieux chants africains et dans une moindre mesure des vieilles chansons françaises revisitées à la sauce louisianaise. Atteint de la chorée d'Huntington, celui-ci se meurt au Greystone Hospital du New Jersey. Lorsque le jeune Robert Zimmerman débarque à New York au cours de l'hiver 1961 en provenance de son Minnesota natal, il souhaite avant toute chose rendre visite à Guthrie. Ce geste symbolique illustre une passation de pouvoir de l'idiome folk, du vieux maître mourant à son disciple le plus illustre, qui connaît chaque ligne de ses fameuses *Dust Bowl Ballads*. Devenu Bob Dylan, Zimmerman lui rend un hommage explicite avec l'émouvant *Song to Woody* sur son premier album publié en mars 1962.
C'est à New York, et dans des villes universitaires comme Boston ou Berkeley, que prend forme le renouveau folk du début des années 1960. Il s'appuie sur une audience souvent étudiante et cultivée, dans la plus pure tradition de la *middle class* libérale des années 1960. Toute une nouvelle génération d'aspirants folksingers combine des influences traditionnelles à des influences sociales et musicales contemporaines. Dylan et ses contemporains connaissent sur le bout des cordes et des lèvres *The Anthology of American Folk Music*, une somme rassemblée par le collectionneur/artiste Harry Smith. Il n'est pas un album de folk de l'époque sur lequel ne figure une reprise d'un standard, de Lead Belly à Guthrie en passant par Pete Seeger. Véritable "Shakespeare des sixties", Dylan met fin à la querelle concernant l'origine et l'originalité de ces folksongs en se les appropriant avec une grâce déconcertante sur son premier album qui propulse le folk dans l'ère moderne.

Une scène bouillonnante

Bien plus qu'un émule talentueux de Guthrie, Dylan est le premier artiste à associer le répertoire folk traditionnel à un phrasé résolument rock'n'roll, deux genres musicaux jugés alors antinomiques. Au début des années 1960, faire se rencontrer le folk et le rock est jugé inacceptable par les puristes des deux bords. La communauté folk est fière de sa pureté acoustique et de ses chansons souvent engagées socialement, considérant le rock'n'roll comme vulgaire et commercial. La communauté rock est trop ignorante des traditions folk pour espérer sortir de son carcan adolescent aux paroles souvent simples et aux instruments électriques. L'implication dans la lutte pour les droits civiques et sociaux distingue également les *folkies* des rockeurs.
Quartier bohème et universitaire du sud de Manhattan, adopté comme repaire par la Beat Generation des années 1950, Greenwich Village attire la majorité de cette nouvelle génération folk, Bob Dylan en premier lieu. Selon Arthur Gorson, manager de Phil Ochs, la scène musicale qui y prend forme est comparable *"à la scène artistique de Paris au tournant du XXe siècle, à la différence qu'à Paris il y avait beaucoup d'égaux alors que dans le Village il y avait beaucoup de talent et un géant, Dylan, et ses chansons qui épataient le reste du monde"*. Situé sur MacDougal, Izzy Young's Folklore Center est le magasin de musique où se croisent tous les différents protagonistes, des plus confirmés comme Eric Von Schmidt, Mark Spoelstra ou Dave Van Ronk aux plus jeunes comme Randy Burns ou Patrick Sky. Les soirées commencent généralement au Kettle of Fish où se décide ce qui va se passer ailleurs dans la soirée. *"Tout le monde se retrouve ensuite au Night Owl Café. On pouvait y voir Tim Hardin chanter, Fred Neil l'accompagnant à la guitare, John Sebastian* (futur Lovin' Spoonful – ndlr) *à l'harmonica. Ils passaient de Bo Diddley à un morceau de Fred Neil puis à un standard folk"* se souvient Michael Ochs, frère de Phil.
Dans son autobiographie *Follow the Music,* Jac Holzman, patron du label Elektra, écrit que *"la scène du Village s'étendait autour de quelques pâtés de maison, de clubs, de bars, de restaurants familiaux italiens à la sauce rouge et, bien entendu, des coffee houses"*. Situés essentiellement autour de Bleecker Street (nom d'une chanson de Simon & Garfunkel) et de MacDougal Street (Fred Neil rendra hommage à ce croisement sur son premier album), ces coffee houses, comme le Village Gate, The Gaslight, Gerde's Folk City ou The Bitter End, sont les bases informelles du renouveau folk. Lieux d'apprentissage pour les songwriters en herbe, guitares en bandoulière et harmonicas en poche, venus des campus de la Nouvelle-Angleterre, les coffee houses portent également le nom de *"basket houses"* en référence à la corbeille passée dans l'assistance après chaque tour de chant.
Ils s'inspirent autant des cafés européens que des *hootenannies*, soirées syndicales, politiques et musicales où l'on rêve d'une autre Amérique en chantant des ballades folk traditionnelles. Ce sont les lieux de rendez-vous pour toute une génération d'auteurs-compositeurs qui rallient New York, où se trouvent la plupart des labels de folk comme le label Folkways. Etabli par Moe Asch et Marian Distler dès 1948, le label Folkways contribue largement au regain d'intérêt pour les formes traditionnelles de la musique américaine. *Goodnight, Irene* chanté par le bluesman Lead Belly (qui enregistre 900 chansons pour Folkways !) détermine la qualité et l'orientation du label. Woody Guthrie, Cisco Houston et Pete Seeger (qui publiera pas moins de soixante albums) figurent également au catalogue ainsi que Dave Van Ronk ou Mark Spoelstra, figures éminentes de la scène de Greenwich et influences fondamentales de Dylan. Fondée également par Asch, la revue *Broadside*, associée au label du même nom pour lequel il enregistre quelques morceaux, contribue à imposer le format de la *"topical song"* ou chanson d'actualité, un genre également prisé par Phil Ochs (surnommé le *"journaliste chantant"*) signé sur Elektra ou Eric Andersen, signé sur Vanguard, aux côtés de Joan Baez, de Richard et Mimi Fariña ou de Patrick Sky.

L'avènement du folk

L'une des caractéristiques de cette scène folk est son engagement : par exemple, en 1959, à Hazard, Kentucky, tous les folksingers – de Bob Dylan, Judy Collins à Tom Paxton et Phil Ochs – étaient venus soutenir une grève très dure des mineurs. Mais un morceau comme *Thirsty Boots* d'Eric Andersen illustre la mutation de chansons engagées vers des morceaux plus intimistes et poétiques. *"C'est probablement la plus belle chanson que je connaisse. Elle a été écrite à l'intention d'un ami travailleur social comme forme d'encouragement. On peut chanter des chansons pour leurs paroles et d'autres pour leur beauté. Je peux chanter celle-ci pour les deux"* écrit Randy Burns en 1966 sur les notes de pochette de son album *Of Love and War* paru sur ESP. Cette évolution des sujets et thèmes abordés précipite l'avènement du folk-rock et sa collusion avec la pop. Progressivement accepté et popularisé par des formations comme les Mama's and the Papa's ou Simon & Garfunkel, autres figures de proue du Village, le folk-rock devient l'un des genres musicaux dominants de la deuxième partie de la décennie.
L'avènement de la musique folk au cours des années 1960 repose sur le *folk boom* commercial des Weavers, du Kingston Trio et autres Peter, Paul & Mary, en amont de cette nouvelle scène qui privilégie les labels indépendants. Dylan bouleverse totalement ces fondements, chantant tout aussi bien à propos de questions sociales, avec une virulence parfois braillarde ou des métaphores symbolistes, tout en se réappropriant avec brio le répertoire folk du passé. Il commence à y introduire des paroles plus poétiques que politiques : en 1963, son deuxième album, *The Freewheelin'*, où toutes les



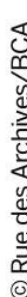
Le Café Bizarre à Greenwich Village en 1963.

Les coffee houses comme The Village Gate, The Gaslight, Gerde's Folk City ou The Bitter End sont de nouveaux lieux d'apprentissage pour les songwriters en herbe, guitares en bandoulière et harmonicas en poche.

chansons sont originales, annonce déjà le rapprochement avec le rock. Dylan devient rapidement le centre névralgique de Greenwich Village. Tout le monde l'observe et le suit. Cette domination de Dylan se retrouve dans ses virées à travers la ville, accompagné d'amis comme Phil Ochs, Bob Neuwirth, David Blue ou Eric Andersen, au cours desquelles il s'amuse à jeter de sa limousine celui qui tiendrait des propos désobligeants à l'égard de ses chansons. Une anecdote rapportée par Paul Nelson, fondateur de la *Little Sandy Review,* une autre revue folk, est révélatrice de la facilité déconcertante avec laquelle Dylan règne sur cette scène : *"Phil Ochs avait passé des semaines à écrire* Changes*, une chanson qui l'éloignait de ses thèmes d'actualité, et il était fier de ce morceau. Dylan lui rend visite. Phil veut lui jouer ce nouveau morceau, Dylan répond* 'Ah ouais, et voici une chanson que j'ai écrite en dix minutes, dis-moi ce que tu en penses'. *La chanson s'appelait* Like a Rolling Stone. *Phil avait passé deux mois sur* Changes *et Dylan avait écrit son morceau en dix minutes en allant chez Phil ! C'était la position dans laquelle nous étions tous."*

Le folk devient véritablement folk-rock après l'épique festival de Newport du mois de juillet 1965 où Dylan joue accompagné par des membres du Paul Butterfield Blues Band, une formation de blues électrique, au grand dam des puristes, Pete Seeger et Tom Paxton en tête. Ces deux derniers ne tarderont pas à suivre la tendance générale, décomplexant ainsi l'idiome folk de son orthodoxie acoustique.

La page est tournée, Dylan joue désormais une musique nouvelle, un folk amplifié. Il fait de nombreux émules parmi la scène du Village, comme la version électrique de *'Bout Changes & Things, Take 2* d'Eric Andersen ou *Take a Little Walk with Me* de Tom Rush, où l'on retrouve le guitariste Al Kooper, déjà présent à Newport derrière Dylan. La plupart des auteurs-interprètes qui n'amplifient pas leurs guitares, s'ils restent fidèles à la musique américaine traditionnelle, sont relégués alors aux marges des années 1960, après le triomphe historique de Dylan et de la plupart de ses collègues de Greenwich Village. ♦



LA BANDE DE BOB

par Florent Mazzoleni

AUTOUR DE DYLAN, LA SCÈNE FOLK EST EN ÉBULLITION. PANORAMA DE SES FIGURES-CLÉS.



Woody Guthrie

Ayant ouvert la voie pour les *protest songs,* le mouvement beatnik et le renouveau folk, Woody Guthrie incarne la conscience populaire et chantée de l'Amérique du XXe siècle. Plus grand auteur-compositeur de folklore américain de son temps, Guthrie demeure l'influence fondatrice de Dylan, qui n'hésite pas à dire que sa vie a changé le jour où il l'a entendu pour la première fois. Il enregistre et documente au jour le jour l'évolution sociale et politique de l'Amérique des années 1930 et 1940, sillonnant le pays lors des années de Grande Dépression. Il puise son inspiration au gré de ces voyages, profondément marqué par les paysages traversés et les personnes rencontrées. Il compose chaque jour ce qu'il vit et ce qu'il voit dans son pays. Au fil des années et de ses engagements, Guthrie devient une figure publique de premier plan, dévoué à l'idée d'une Amérique plus humaine. Son aura artistique et publique ne cesse de croître en dépit, ou en raison, de ses sympathies communistes. Il joue avec Pete Seeger, Lead Belly, Sonny Terry et Brownie McGhee tout en commençant à rédiger son autobiographie, *En route pour la gloire,* qui retrace ses pérégrinations de New York à la Californie. Il enregistre notamment une série de douze albums pour le compte des archives folk de la Bibliothèque du Congrès. Affaibli par les années d'anathème maccarthyste et la chorée d'Huntington, il passe la fin des années 1950 et la majeure partie des années 1960 hospitalisé à New York, alors que Dylan, Phil Ochs et le folk new-yorkais lui rendent un hommage explicite. Il décède le 3 octobre 1967.



Joan Baez

Muse et fiancée des débuts, Joan Baez a largement influencé les premières années de Dylan. Originaire de New York, elle apprend assez jeune à jouer de la guitare. Elle interprète rapidement ses propres compositions, en plein renouveau folk. Après une performance remarquée au festival de Newport en 1959, elle est signée sur le label Vanguard. Au fil de ses albums, elle innove dans le domaine de la musique protestataire en tant que femme avec des paroles aussi convaincantes que sa voix de soprano. Entre 1962 et 1964, elle devient l'interprète folk la plus célèbre en Amérique et dans le reste du monde. Après avoir participé à la célèbre marche sur Washington en août 1963, puis chanté l'hymne pour la lutte des droits civiques *We Shall Overcome,* elle interprète des morceaux de Dylan. En couple, tous deux sont sacrés reine et roi du folk en 1965. Cette même année, elle triomphe avec *Farewell, Angelina,* suivant l'instrumentation folk-rock épousée par Dylan. Elle embrasse vite un idiome encore plus orchestral, avant d'enregistrer le double album *Any Day Now,* consacré à un répertoire de chansons de Dylan jouées façon country. Elle triomphe en 1970 en reprenant *The Night They Drove Old Dixie Down* de The Band, une manière de toujours maintenir un lien avec Dylan.

Mike Bloomfield

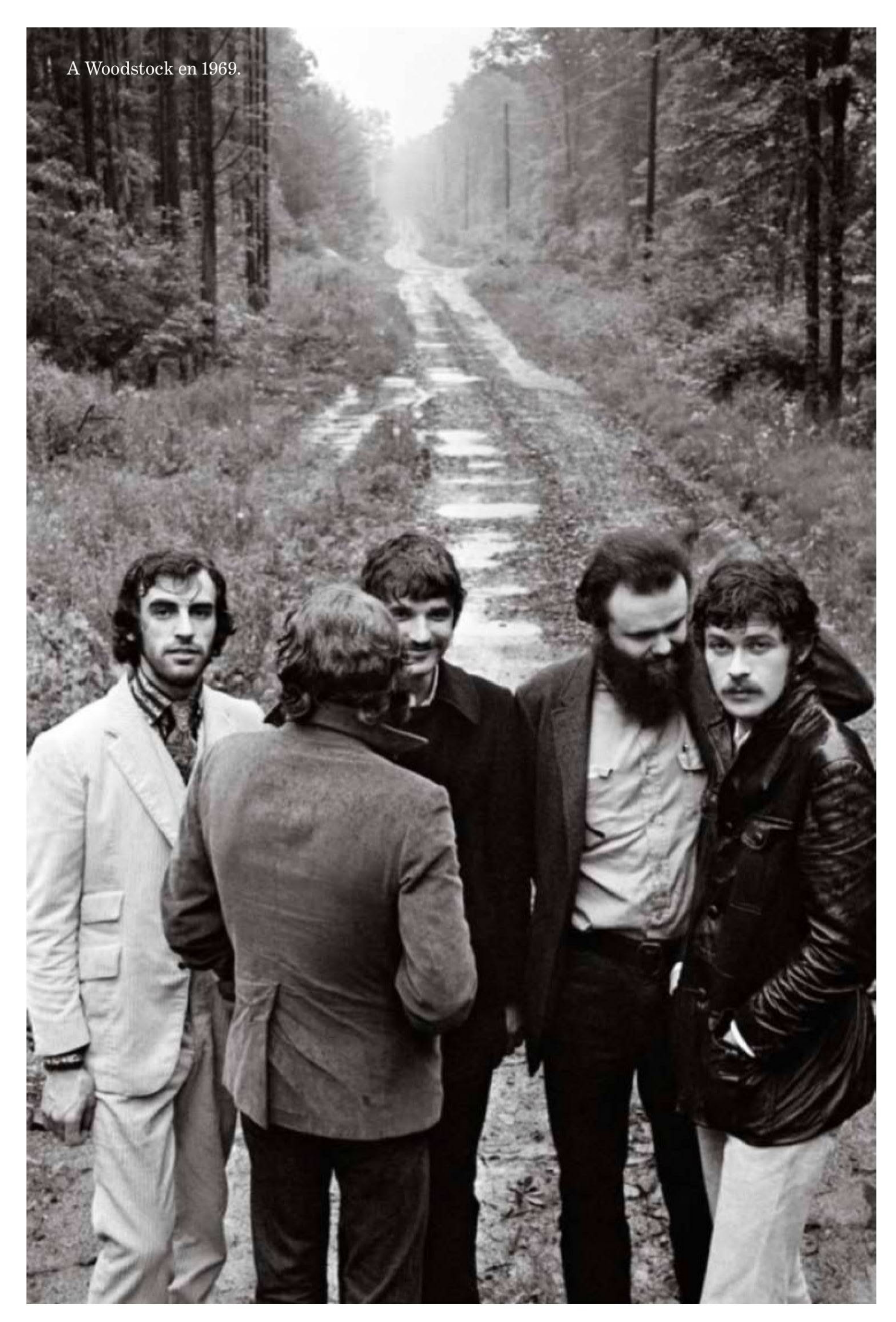
Découvert par l'inévitable John Hammond en 1964, en plein renouveau blues, Mike Bloomfield rejoint le Paul Butterfield Blues Band après quelques essais pour Columbia. Cet ensemble multiracial à succès répand l'idiome blues auprès des jeunes fans de rock. Il rejoint Dylan sur la scène du Newport Folk Festival au cours d'une performance dantesque où Dylan brise les carcans acoustiques du folk. Son jeu de guitare largement marqué par le blues électrique de Chicago est l'une des clés du succès de l'album *Highway 61 Revisited* en 1965. Associé à Al Kooper, il donne à Dylan le *"wild mercury sound"* qu'il recherche.

Bob Neuwirth

Pilier de l'entourage de Dylan, Bob Neuwirth y fait son apparition grâce à Joan Baez. Songwriter et chanteur folk, il participe aux premières tournées acoustiques à travers le pays. Dylan lui accorde toute sa confiance. Il participe donc à de nombreuses aventures dylaniennes, du film *Don't Look Back* à la *Rolling Thunder Review* en 1975 dont il rassemble la plupart des musiciens et devient le maître de cérémonie. Lié également à Janis Joplin, Kris Kristofferson et Patti Smith, il connaît une trajectoire à la croisée de nombreux courants musicaux. Il enregistre également un album folk schizophrénique en 1974. En marge de la *Rolling Thunder Review,* il participe au film de Dylan *Renaldo and Clara* où il joue son propre rôle, sous le nom de The Masked Tortilla.

The Traveling Wilburys

Formation qui réunit George Harrison, Roy Orbison, Tom Petty, Jeff Lynne, le leader d'Electric Light Orchestra, et Dylan, les Traveling Wilburys appartiennent à la légende des super-groupes. Amis de longue date, ils ne devaient à l'origine enregistrer qu'un seul morceau, pour s'amuser. Au final, entre 1988 et 1991, ils enregistrent deux albums sur lesquels l'enthousiasme collectif et la bonne humeur l'emportent sur des questions d'ego. Ce projet demeure l'une des meilleures expériences artistiques des années 1980 pour Dylan, mettant un terme à une série d'albums en solo sans intérêt.


A Woodstock en 1969.

The Band

Même si la majorité du groupe est d'origine canadienne, il existe peu de formations qui incarnent autant la culture musicale américaine, en particulier ses racines musicales sudistes, blues, country et rock'n'roll. Entre 1965 et 1968, puis de manière plus épisodique, The Band et Dylan unissent leurs destins. Formé autour de Robbie Robertson, Garth Hudson Rick Danko, Richard Manuel, et de l'Américain Levon Helm, polyinstrumentistes accomplis, le groupe accompagne le chanteur rockabilly sudiste Ronnie Hawkins sous le nom de The Hawks, se taillant une solide réputation scénique.
Dylan est secondé par Robertson et Helm lors d'un concert new-yorkais en 1965. Séduit par leur son, il décide d'engager le groupe entier. Le quintette est rebaptisé The Band par Dylan afin qu'il l'accompagne dans sa téméraire tournée mondiale de 1965-1966 qui le voit basculer de l'acoustique à l'électrique. Albert Grossman devient logiquement l'impresario du groupe. Après son accident de moto de l'été 1966, ils rejoignent Dylan à Woodstock. Dans le sous-sol de la maison communautaire de Big Pink, Dylan et The Band reviennent aux sources de la musique américaine. Le résultat de ces sessions d'enregistrement figure sur *The Basement Tapes,* un recueil stupéfiant de morceaux qui ne verront le jour que neuf ans plus tard.
La carrière du groupe est lancée. Les deux premiers albums sont marqués par l'aura de Dylan. *Music from Big Pink* en 1968, illustré par une peinture de Dylan, et *The Band* l'année suivante comptent parmi les meilleurs disques de musique populaire américaine, merveilleux syncrétisme de rock, folk, country et blues. Trois morceaux écrits par Dylan figurent sur le premier album, dont le bouleversant *I Shall Be Released*. Avec des paroles aussi belles que les harmonies vocales et les joutes musicales du groupe, The Band touche au sublime. Pourtant, les dissensions abondent. Alors que The Band s'effrite, il tourne avec Dylan en 1974 pour l'album et la tournée *Before the Flood* où ils mêlent leurs répertoires respectifs. Le groupe se sépare en 1976, après avoir donné un éblouissant concert à San Francisco filmé par Martin Scorsese sous le nom de *The Last Waltz*.

John Hammond

Directeur artistique, producteur intransigeant et découvreur de certains des plus grands talents américains du XXe siècle, John Hammond a marqué de son empreinte le paysage musical américain. Passionné de jazz et de blues, il découvre notamment Billie Holiday en 1933, Charlie Christian ou Count Basie et est à l'origine de l'organisation du concert *From Spirituals to Swing* au Carnegie Hall en 1938, une des racines directes du rock'n'roll. En 1962, sa rencontre avec Bob Dylan scelle l'une des associations les plus fertiles des années 1960. Dix ans plus tard, il mettra également sur orbite Bruce Springsteen, le plus convaincant des "nouveaux Dylan".

Dave Van Ronk

"A Greenwich Village, roi de la rue, Van Ronk était le souverain absolu" selon Dylan. Outre Woody Guthrie, Dylan connaît le répertoire de Van Ronk à base de blues et de ballades sur le bout des doigts, avant de débarquer à New York. Engagé dans la marine marchande, Van Ronk devient chanteur sur Folkways en 1959, encouragé par Odetta. Il est l'un des premiers à remarquer Dylan lorsque celui-ci arrive en ville au début de l'année 1961, faisant figure de parrain bienveillant pour toute la nouvelle scène émergente de folksingers. Bien qu'ancré dans la tradition folk acoustique, Van Ronk joue également en formation électrique, accompagné par les Hudson Dusters, un élément qui influencera Dylan lorsqu'il commencera à jouer électrique à partir de 1965.

Richard Fariña

Ecrivain et poète émergent de Greenwich Village, Richard Fariña est l'un des premiers à croire en Dylan, avec les folksingers vétérans Dave Van Ronk et Eric Von Schmidt. Il participe même avec ce dernier et Dylan, qui joue sous le nom de Blind Boy Grunt, à un album de folk rarissime. Marié à la sœur de Joan Baez, Mimi, il enregistre avec elle deux albums de folk qui paraissent sur Vanguard sur lesquels jouent des musiciens phares de la scène du Village. Pilier de cette scène, il est l'un des rares confidents de Dylan lors de son ascension météorique.
Il décède prématurément d'un accident de moto en 1966 alors qu'il venait de publier un roman, *Been Down So Long It Looks like up to Me* (*L'avenir n'est plus ce qu'il était,* Calmann-Lévy), qui inspirera l'écriture du *Tarantula* de Dylan.



Karen Dalton

Interprète géniale, les yeux dans les étoiles, une voix qui monte très haut dans l'azur, ses mains qui glissent en apesanteur sur les cordes de sa guitare et cette moue douce-amère dont elle semble ne jamais se départir, Karen Dalton a traversé le New York folk comme une comète, trop folle et libre pour être apprivoisée par l'industrie du disque. Dylan la rencontre dans les montagnes du Colorado et joue plusieurs fois avec elle dans les coffee houses de Greenwich Village. Elle fait instantanément partie de ses artistes préférées. Surnommée Hillbilly Holiday, elle chante le blues comme personne, laissant l'auditeur sans voix. Placée sous la protection de Fred Neil, elle finira par enregistrer ses chansons de déprise du monde à la fin des années 1960, le temps de deux albums, avant de regagner les limbes.

Al Kooper

Guitariste de formation, Al Kooper ne s'attendait pas à jouer de l'orgue sur l'un des plus grands singles des années 1960. Il est invité par son ami le producteur Tom Wilson à participer à la session d'enregistrement de *Like a Rolling Stone*. Sans crier gare, il se retrouve derrière l'orgue Hammond B3, entrant instantanément dans la légende en improvisant un riff d'orgue qui participe à l'invention du "son de mercure sauvage" *("*wild mercury sound" *est le nom trouvé par Dylan pour définir sa musique à cette période – ndlr).* Dylan en fait un des piliers de son groupe et le surnomme *"le Ike Turner de la musique blanche"*. Il joue sur la scène du Newport Jazz Festival avec Mike Bloomfield. Il participe aux odyssées de *Highway 61 Revisited* et de *Blonde on Blonde* à Nashville. Après l'accident de moto de Dylan, Kooper participe au Blues Project new-yorkais avant de fonder Blood, Sweat & Tears dont il devient le leader et le compositeur attitré. Il retrouve Dylan plusieurs fois par la suite tout en développant une carrière en solo.

The Byrds

Au cours de l'été 1965, au gré des 136 secondes merveilleuses de *Mr. Tambourine Man,* les Byrds expriment ce qu'être jeune en Amérique signifie alors, comme si les Beatles avaient chanté du Dylan avec les harmonies vocales des Beach Boys. Glorieusement lyrique, ce numéro 1 définit comme nul autre son époque. Ce coup de génie folk-rock inspira Dylan pour sa rupture électrique. Subtils et profondément mélodiques, les Byrds rendirent un hommage appuyé à Dylan en reprenant nombre de ses compositions comme *It Ain't Me, Babe* ou *My Back Pages,* initiant la révolution folk-rock et inspirant de nombreuses formations comme les Turtles. Les Byrds inventèrent également le space rock avec *Eight Miles High,* initièrent la révolution psychédélique des mois avant la concurrence sur *5D,* enregistrèrent les chefs-d'œuvre mélancoliques *Younger Than Yesterday* et *The Notorious Byrd Brothers,* avant de faire fusionner country et rock sur le rutilant *Sweetheart of the Rodeo.* Et tout cela en l'espace d'à peine trois années au cours desquelles la 12-cordes de Roger McGuinn, l'angoisse romantique de Gene Clark, l'hédonisme californien de David Crosby, les racines bluegrass de Chris Hillman et l'élégance de Michael Clarke saisirent avec un génie rare l'essence secrète du milieu des années 1960.

Albert Grossman

Figure homérique dont les pratiques et les colères demeurent légendaires, Albert Grossman s'est largement inspiré des méthodes de management du Colonel Parker mises en œuvre avec Elvis Presley. Lors du renouveau folk de la fin des années 1950, il ouvre un club à Chicago, avant de devenir impresario d'Odetta et de créer une agence d'artistes essentiellement folk. Il rencontre Dylan à New York en 1961. Entrepreneur avisé, il sait qu'il a trouvé l'artiste de sa carrière. Il négocie comme peu de managers avant lui le contrat de son client avec Columbia l'année suivante. Intransigeant et astucieux, il assoit la figure charismatique de Dylan. Il participe largement à en faire le centre de la vie musicale pop-rock des années 1960. Le documentaire *Don't Look Back* illustre la puissance de son bagout et son sens inné de la persuasion. Sans lui, la trajectoire de Dylan aurait sensiblement été différente. ♦

FRÈRES



En 1967.

ENNEMIS

entretien Francis Dordor (1996)

LONGTEMPS DONOVAN FUT CONSIDÉRÉ COMME L'ÉQUIVALENT EUROPÉEN DE DYLAN : L'HISTOIRE ENTRE LES DEUX ARTISTES N'AVAIT POURTANT PAS DÉBUTÉ SOUS LES MEILLEURS AUSPICES...

Votre carrière a connu une soudaine accélération le jour où vous êtes passé à la télévision. Quel souvenir gardez-vous de cet événement ?
Je chantais dans des clubs depuis déjà quelque temps. J'avais signé un contrat d'édition avec Pier Music. Je venais d'enregistrer une demo qui avait été envoyée à *Ready Steady Go!*, une des émissions les plus populaires d'Angleterre à cette époque. Lorsque le producteur du show m'a vu, il m'a dit : *"Tu seras en Europe ce que Dylan est aux Etats-Unis."* C'est comme ça que je suis devenu le ménestrel de la télé. J'étais le seul à chanter en direct. Les maisons de disques voulaient toutes me faire signer un contrat. Et lors d'un festival folk aux Etats-Unis, on m'a présenté à Joan Baez, avec qui j'ai sympathisé. Elle aimait mes chansons et voulait me faire connaître Dylan, ce qu'elle a fait un peu plus tard, en mai 1965, à l'hôtel Savoy de Londres.

Dans le film de D.A. Pennebaker, 'Don't Look Back', la scène où vous apparaissez montre Dylan sous un jour singulièrement paranoïaque.
Je n'aurai qu'un mot pour évoquer cette séquence : les Américains carburent plus volontiers aux amphétamines que les Britanniques. Nous sommes de plus gros consommateurs de marijuana alors que les Américains affectionnent le speed. L'atmosphère dans la chambre était incroyablement intense mais toute la tournée s'est déroulée sur un mode frénétique. L'accident de moto dont Dylan a été victime en 1966 reste un mystère pour beaucoup. Peut-être n'y a-t-il jamais eu d'accident et Dylan a-t-il tout simplement disjoncté. Il habitait l'œil du cyclone à l'époque.

Dans 'Don't Look Back', votre nom est mentionné à maintes reprises, comme si une rivalité se dessinait entre vous et Dylan. Une rivalité dont l'enjeu est la suprématie sur la scène folk.
Joan Baez était très contente de cette situation. Elle m'appréciait beaucoup et pensait qu'il n'y avait rien de mieux que cette opposition pour nous aider l'un et l'autre à gravir les échelons de la popularité. Lorsque j'ai rencontré Dylan pendant cinq minutes, j'ai cru percevoir une certaine hostilité qui était la conséquence de tout ce foin médiatique. Mais il est évident que Dylan représentait quelque chose de considérable pour un jeune chanteur comme moi. Même si j'avais puisé mon inspiration dans l'écoute d'autres artistes comme Woody Guthrie ou Pete Seeger, Dylan était la référence et *Catch the Wind* trahit, peut-être un peu trop à mon goût, son influence. Mais, après tout, le premier disque de Dylan sonnait bien comme du Woody Guthrie... La presse avait oublié ça et, pendant un moment, il y a eu cette controverse qui finalement m'a rendu plus fort, m'a poussé à prouver ma différence.

> "Lorsque j'ai rencontré Dylan, j'ai cru percevoir une certaine hostilité qui était la conséquence du foin médiatique. Mais il est évident que Dylan représentait quelque chose de considérable pour un jeune chanteur comme moi."

Pendant le concert du Royal Albert Hall, Dylan aura cette phrase : "Quand je regarde dans le trou des chiottes, je vois Donovan." Vous n'étiez pas blessé par tant de mépris ?
Il m'est difficile d'analyser la personnalité de Dylan. Il a ses problèmes. Cela étant, au cours de cette tournée, il avait adopté une attitude provocatrice dont il usa avec tout le monde, la presse en particulier. C'était un serpent prêt à sauter sur tout ce qui bougeait. Tout ce que disait Dylan à l'époque était pris au premier degré. C'était difficile pour lui de se trouver dans cette situation. Après la scène de l'hôtel dans *Don't Look Back,* je suis revenu au Savoy pour lui dire au revoir avant son retour aux Etats-Unis. Et là, il n'y avait pas de caméra. Je suis arrivé dans le hall et j'ai appelé sa chambre avec un téléphone intérieur. Bobby Neuwirth, son ami le plus proche, a décroché et d'une voix de zombie m'a invité à monter. Arrivé là-haut, Neuwirth m'a dit : *"Bob est dans le salon."* J'ai traversé la suite et suis entré dans cette pièce où il faisait noir. La seule lumière venait d'un écran de télévision. Dylan trônait dans un fauteuil de cuir à larges accoudoirs. Il m'a invité à m'asseoir. Je me suis assis sur le tapis. J'avais fumé un énorme pétard avant de venir. A la télé, il y avait du patinage artistique. Dylan avait certainement fumé lui aussi. Personne ne parlait. Et à mesure que mes yeux s'habituaient à l'obscurité, j'ai distingué un sofa sur lequel étaient assises quatre silhouettes. Alors l'une des silhouettes s'est penchée vers moi et, avec un accent inimitable, a dit : *"Hello Donovan, how are you?"* A cet instant, Dylan s'est levé et a allumé une lampe. Sur le sofa, il y avait les quatre Beatles en train de regarder le patinage artistique à la télé. Et Dylan a juste demandé : *"Tu connais ces mecs ?"* Quatre mois plus tôt, je couchais encore par terre dans un squat, et là, je me retrouvais dans une chambre d'hôtel avec Bob Dylan et les Beatles... Plus tard, George Harrison m'a dit que je donnais l'impression d'avoir perdu pied. Mais en réalité, je nageais dans le courant de l'Histoire.

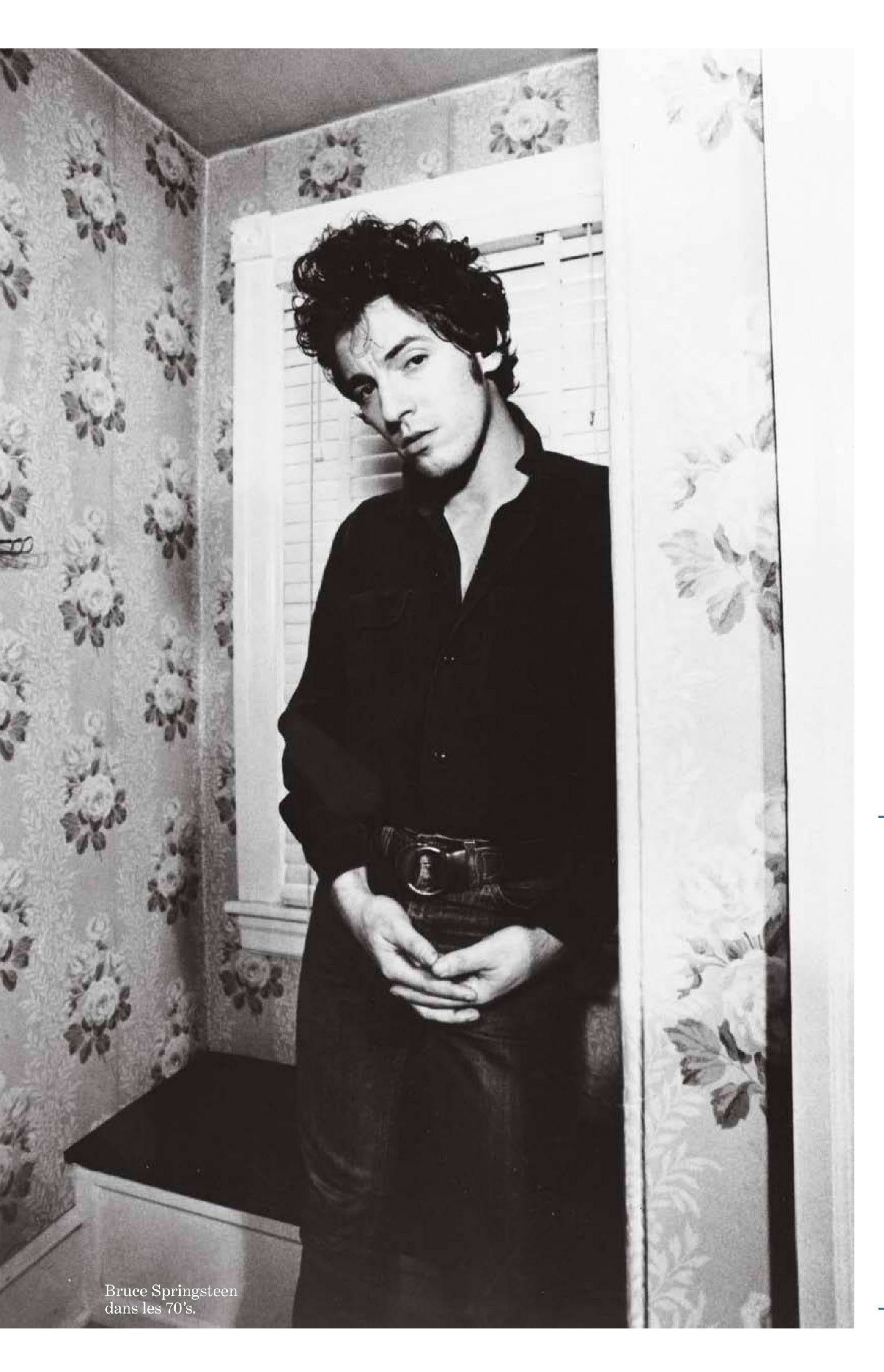
Vous rencontrez Dylan à nouveau quelques mois plus tard au Newport Jazz Festival, où il se produit avec le Paul Butterfield Blues Band et où débute la polémique concernant son passage à l'électricité.
Il s'était déjà produit avec un groupe de rock, The Band, et les réactions du public étaient épouvantables. Chaque soir, il se faisait siffler en montant sur scène. A Newport, la réaction fut la même mais elle émanait d'un public de beatniks soi-disant tolérants. Selon Robbie Robertson, le malentendu venait du fait que personne ne savait que Bob Dylan rêvait depuis l'adolescence de devenir Little Richard. Son truc, c'était le rock'n'roll. Moi, je me voyais plutôt en Buddy Holly. Ce qui fait une sacrée différence, car il représente la face mélodique du rock'n'roll – il chantait avec beaucoup de délicatesse des chansons très simples et plutôt tendres. ♦

THE GHOSTS OF BOB DYLAN

DANS LES ANNÉES 1960 et 1970, LE FILON DYLAN NE S'EST JAMAIS ÉPUISÉ : DE BRUCE SPRINGSTEEN À ELLIOTT MURPHY OU ELVIS COSTELLO, LE SHOWBIZ A TOUJOURS CHERCHÉ LE NOUVEAU DYLAN.

par Florent Mazzoleni

A ses débuts, Bob Dylan lui-même était surnommé "le nouveau Woody Guthrie", avant de concilier la tradition folk et la modernité rock. Mais personne ne s'attendait vraiment à ce que le nouveau Guthrie fasse feu de tout bois avec son style vocal inédit, son alchimie verbale et ses envolées surréalistes.
Originaire du Dakota du Nord, Tom Rapp, le leader de Pearls Before Swine, groupe phare de l'underground folk new-yorkais des années 1960, est l'un des premiers à suivre la voie folk nasillarde et lettrée de Dylan. Adolescent, il avait devancé Robert Zimmerman lors d'un radio crochet. Les médias, qui ne l'ont jamais remarqué, n'en ont pourtant jamais fait un nouveau Dylan, mais les liens entre les deux demeurent. Ainsi, l'une des meilleures versions de *I Shall Be Released* de Dylan est l'œuvre de Tom Rapp en 1969 sur l'album *These Things Too.* Ce dernier suit les traces de Dylan à Nashville, employant le guitariste/harmoniciste Charlie McCoy ou le batteur Kenneth Buttrey, piliers du son dylanien. Rapp enregistrera même le dernier album de Pearls Before Swine *...Beautiful Lies You Could Live In* au studio Bearsville d'Albert Grossman.
Découvert par John Hammond, qui signa Dylan chez Columbia, Bruce Springsteen est celui qui endossa et porta le mieux l'habit néodylanien. Comme le Dylan de 1965 avec *Bringing It All Back Home* et *Highway 61 Revisited,* il emprunte ses morceaux à la tradition folk tout en les faisant jouer par une formation électrique, avec orgue et piano, à laquelle il adjoint des cuivres. Ses textes évoquent le romantisme suranné du New Jersey, une fougue poétique adolescente transcendée au contact de New York City, comme la morgue provinciale de Dylan mua elle aussi en talent pur à son arrivée à Manhattan. Paru en 1973, *Greetings from Asbury Park* possède la même énergie absurde et la langue hallucinée qui fit de Dylan un génie.
Ce disque est une exaltation sublimée d'une jeunesse vouée au mode de vie rock, comme en attestent les fiévreux *Growin' Up, For You* et *It's Hard to Be a Saint in the City*. Le chant désenchanté et le lyrisme cynique que l'on retrouve chez Dylan deviennent ici voix exultante et exubérance rythmique. Lorsque la presse le qualifie de "nouveau Dylan", Springsteen se montre véritablement à la hauteur, blouson de cuir élimé et cheveu libre compris. Pourtant, ce disque folk-rock, s'il possède de nombreuses arabesques dylaniennes, constitue plus vraisemblablement une réponse au *Greetings from L.A.* de Tim Buckley, ode grivoise aux plaisirs de la chair parue l'année précédente. Deux décennies plus tard, Springsteen se réincarnera en Woody Guthrie sur le steinbeckien *The Ghost of Tom Joad* en 1995, bouclant ainsi la boucle entre l'ancien et le moderne, entre le vieux Guthrie et le jeune Dylan. Intronisé nouveau Dylan officiel et adoubé personnellement par John Hammond et Tom Wilson, Springsteen est adopté par les médias qui voient en lui le futur du rock comme ils voyaient en Dylan dix ans plus tôt un avenir prometteur mais pourtant encore imprécis.


Bruce Springsteen dans les 70's.

Springsteen, nouveau Dylan en 1973, se réincarnera en Woody Guthrie sur *The Ghost of Tom Joad* en 1995, bouclant ainsi la boucle entre l'ancien et le moderne, entre le vieux Guthrie et le jeune Dylan.

Débarquant de la direction opposée, en provenance de la banlieue résidentielle de Long Island au lieu des faubourgs col bleu du New Jersey chers à la cosmogonie de Springsteen, le longiligne Elliott Murphy ressuscite le son dylanien. En 1973, sur son premier album *Aquashow,* il s'inscrit dans la lignée directe de *Blonde on Blonde* tout en s'inspirant ouvertement de la pochette de *Bringing It All Back Home.* Premier opus scintillant, ourlé de paroles vives et de mélodies aguicheuses, *Aquashow* jette de nombreux ponts entre l'électricité du Velvet Underground, la poésie urbaine de Lou Reed et l'élégance de Francis Scott Fitzgerald. Des morceaux comme l'effervescent *Last of the Rock Stars,* l'harmonica en bandoulière et la nostalgie sans borne de *Hometown* ou les références littéraires de *Like a Great Gatsby* témoignent d'un univers fascinant. Pianiste sur *Highway 61 Revisited,* Frank Owens est l'une des clés de cette réussite folk-rock. Murphy poursuit ses fantasmes dylaniens sur deux autres albums réussis, *Lost Generation* et *Night Lights,* qui ne possèdent toutefois pas l'intensité de son premier opus.

Dans la lignée de Springsteen et de Murphy, les maisons de disques et les médias vont jouer à fond la carte du nouveau Dylan, exploitant un filon apparemment inépuisable dès lors que la voix interpelle, que les chansons sont originales et que le folk est joué comme du rock. Ainsi, le jeune Steve Forbert, originaire du Mississippi et débarqué à New York au milieu des années 1970 pour y devenir un folksinger en pleine révolution punk, est affublé de cette étiquette, comme de nombreux autres dont Elvis Costello. En dépit de ses deux premiers albums réussis et très proches du Dylan circa 1965, *Alive on Arrival* et *Jackrabbit Slim* – avec son hit de poche, le déchirant *Romeo's Tune,* dédié à la mémoire de Florence Ballard des Supremes –, le manteau dylanien s'avérera beaucoup trop encombrant pour les frêles épaules de Steve Forbert. ♦


Jake Bugg.

NOUVELLE JEUNESSE

par Jean-Baptiste Dupin

APRÈS DES ANNÉES EN DEMI-TEINTE, BOB DYLAN EST RÉAPPARU COMME UNE INFLUENCE MAJEURE POUR LA JEUNE GÉNÉRATION. EN TÉMOIGNENT LES NOMBREUSES REPRISES DE SES CHANSONS.



Conor Oberst.

Longtemps, il a été de bon ton de reléguer la figure de Bob Dylan aux oubliettes. Dans les années 1960, Bob Dylan avait inventé le rock pour adultes, et le punk puis la new-wave le lui ont fait copieusement payer. Symbole de tout ce qui est poussiéreux et daté, cérébral et intello, le père du folk-rock n'a, au cours des années 1980, pas beaucoup de défenseurs pour plaider sa cause auprès des jeunes générations. Avec ses guitares carillonnantes et ses textes cryptiques, R.E.M. n'a par exemple jamais véritablement revendiqué une filiation pourtant naturelle. En Angleterre, Billy Bragg est l'un des rares à entretenir le style du songwriter mais, dans *Shakespeare's Sister* (1985), les Smiths résument bien le cliché assez dépréciatif qui prévaut à l'époque : *"I thought if you had/An acoustic guitar/Then it meant that you were/A protest singer."* Le genre poète et troubadour n'a pas vraiment la cote. On ne se moque d'ailleurs même pas de Dylan : c'est tout simplement comme s'il n'avait jamais existé.

C'est par l'intermédiaire de reprises assez inattendues que Bob Dylan va cependant refaire peu à peu surface. En 1987, les Red Hot Chili Peppers font une relecture rap de *Subterranean Homesick Blues* sur leur album *The Uplift Mofo Party Plan* et, en 1991, Guns N' Roses obtient un succès planétaire avec son interprétation grandiloquente de *Knockin' on Heaven's Door*. Cela ne suffit cependant pas à réhabiliter Bob Dylan, nombreux étant ceux qui, encore aujourd'hui, pensent qu'il s'agit là d'une chanson originale de Guns N' Roses. L'avènement du grunge ne fait ensuite pas beaucoup plus avancer la cause. Dans le rôle du grand-père, on cite alors plus volontiers Neil Young, le grincheux des champs, plutôt que Dylan, le grincheux des villes.

En 1993, à l'occasion du concert anniversaire donné en l'honneur de Bob Dylan au Madison Square Garden de New York, Eddie Vedder, le chanteur de Pearl Jam, est, au milieu des vieux de la vieille (Eric Clapton, Lou Reed, Neil Young...), le seul invité de moins de 30 ans. Sa version menaçante de *Masters of War* reste pourtant l'un des sommets de la soirée, et surtout la preuve de l'actualité du songwriting économe et imagé de Dylan.

C'est d'ailleurs cet aspect que vont peu à peu se réapproprier les groupes indépendants américains des années 1990. Après la chute du grunge, les chansons sont de retour, et on ne cache plus que Dylan puisse être une influence. On en retrouve la trace chez American Music Club, Yo La Tengo, Lambchop, Smog, Palace ou Ani DiFranco. Dans la version complète de son *Live at Sin-é,* Jeff Buckley interprète trois chansons de Dylan : *Just Like a Woman, If You See Her, Say Hello* et *I Shall Be Released.* Plus proche encore dans le style et l'attitude, Elliott Smith émaille lui aussi ses concerts de reprises *(Ballad of a Thin Man, When I Paint My Masterpiece, Little Maggie, Oh, Sister...).*

Parallèlement, dans le sillage d'Uncle Tupelo (qui se scindera en Wilco et Son Volt), puis de Whiskeytown (emmené par Ryan Adams), c'est toute une génération qui redécouvre le patrimoine de la musique américaine d'avant la FM et MTV.

Aérés, rafraîchis et débarrassés de leurs boules de naphtaline, la country et le folk s'offrent une nouvelle jeunesse. Au début des ♦♦♦♦



Courtney Barnett.

♦♦♦♦ années 2000, entre un retour du rock tapageur et des charts désormais durablement dominés par une pop futuriste, mâtinée de dance et de R&B, ils apparaissent comme la musique authentique, naturelle et sans OGM. Dylan lui-même bénéficie de ce retour en grâce, retrouvant à la même époque une estime publique et critique qu'il n'avait plus connue depuis près de trente ans.

Il y a tant d'aspects marquants dans la carrière et la musique de Bob Dylan que toutes sortes d'artistes américains sur lesquels on peut alors apposer la commode et vague étiquette d'"indépendant" peuvent revendiquer son influence. C'est ainsi que l'on voit fleurir, en faces B ou en live, des reprises de Dylan qui vont des plus attendues (*Buckets of Rain* par Neko Case, *Girl from the North Country* par M. Ward et Conor Oberst) aux plus inattendues (*Girl from the North Country* par Secret Machines – fascinant – ou *The Lonesome Death of Hattie Carroll* par Black Rebel Motorcycle Club).

En groupe ou en solo, plutôt country ou plutôt folk, beaucoup d'artistes de l'underground américain cultivent un songwriting classique, apaisé et un jeu de guitare délié auxquels Dylan ne peut être étranger. La liste est longue et brillante : Iron & Wine, M. Ward, Josh Ritter, Clem Snide, Ryan Adams, Damien Jurado, Fleet Foxes, Devendra Banhart, Cat Power, Okkervil River, My Morning Jacket, Michael Kiwanuka, Kevin Morby, Bon Iver... Tous à leur façon empruntent au canon dylanien, ou en repoussent les limites, mais aucun n'a cependant dû supporter la lourde étiquette de "nouveau Dylan". Aucun, sauf Conor Oberst.

Bombardé dès ses débuts précoces génie adolescent et poète d'une génération, le chanteur de Bright Eyes partage en effet bien des traits de caractère avec cet encombrant modèle : caractère ombrageux et imprévisible, goût des mots et des histoires, engagement teinté d'individualisme... Toutefois, à mesure que son œuvre prend corps, Oberst semble se distancier de Dylan pour emprunter un chemin plus champêtre et luxuriant, soit en solo, soit avec le super-groupe Monsters of Folk (en compagnie de Jim James et M. Ward).

L'ombre de Dylan s'étend bien au-delà du continent américain. En Australie avec Angus et Julia Stone, aux Pays-Bas avec I Am Oak ou en Scandinavie, des pionniers Kings of Convenience jusqu'à Tallest Man on Earth, José Gonzáles ou First Aid Kit. Et, bien sûr, au Royaume-Uni, où l'on révère avant tout le troubadour nasillard, à l'instar de Tim Burgess, des Charlatans, dont le vaste registre s'étend jusqu'à une excellente imitation du maître (sur l'album *Us and Us Only* notamment), du prodige Jake Bugg ou de l'ex-Coral Bill Ryder-Jones.

Ce qui semble fasciner les Anglais chez Dylan, c'est son détachement lo-fi avant l'heure, cette façon si cool et naturelle de prendre sa guitare et de raconter une histoire.

Ce qui semble fasciner les Anglais chez Dylan, c'est son détachement lo-fi avant l'heure, cette façon si cool et naturelle de prendre sa guitare et de raconter une histoire. Un penchant que l'on retrouve chez Pete Doherty, Frank Turner, Laura Marling et, bien sûr, Mumford & Sons. Fin 2010, alors que l'album *Sigh No More* et ses tubes *Little Lion Man* et *The Cave* dominent le monde, les Londoniens accompagnent Dylan sur scène à la cérémonie des Grammy.

Non seulement la vogue des fanfares à banjo et bretelles est lancée (Lumineers, Houndmouth), mais citer et reprendre Dylan devient un passage obligé. Adele *(Make You Feel My Love),* Coldplay *(Simple Twist of Fate),* Phoenix *(Sad-Eyed Lady of the Lowlands),* Arcade Fire *(A Hard Rain's A-Gonna Fall),* tout le monde s'y colle. Pourtant, pendant que les stars se répandent en louanges, d'autres font plus humblement, et plus authentiquement, vivre l'héritage dylanien. De Courtney Barnett à Lindi Ortega et Julien Baker, de Marissa Nadler à Angel Olsen et Miranda Lee Richards, de Waxahatchee à Emily Jane White, Weyes Blood et Julia Jacklin, c'est une impressionnante génération de filles qui partout se lève pour affirmer à son tour, guitare en main, que les temps changent. ♦

LA VOIX SANS ISSUE

LES RAISONS D'UN DÉSAMOUR.

Cet article ne sera pas signé. Je suis un lâche. Je ne veux pas finir couvert de goudron et de plumes. Je ne veux pas que ma maison brûle. Je ne veux pas me cacher au fond de la jungle amazonienne sous un nom d'emprunt. Je ne veux pas avoir à mes trousses tous les fans de Bob Dylan – même si je cours sans doute plus vite que beaucoup d'entre eux. Je ne veux pas que de bonnes âmes me forcent encore une fois à réécouter ses disques.
J'avoue, j'ai honte et je demande pardon : j'adore la musique américaine, mais je n'aime pas Bob Dylan. Je ne comprends pas moi-même. Imagine-t-on un fan de pop qui ne supporterait pas d'écouter les Beach Boys et les Beatles ?
Je respecte Dylan, mais je ne l'aime pas. Ou plutôt : je ne supporte pas sa voix. Pourtant, j'ai écouté (presque) tous ses disques, j'en ai plein à la maison, j'aime bien les pochettes. J'ai voulu les aimer. Je me suis même fait aider, j'ai voulu qu'on m'explique. *"Ecoute celui-là, sa voix est différente..."* Différente oui, mais pas mieux. J'aimerais bien, mais je peux point.
J'aime le personnage de Dylan, sa duplicité, son opportunisme, sa légende. Je l'ai aimé en Charlie Chaplin du Far West dans *Pat Garrett & Billy the Kid* (un bon album aussi, il est instrumental). Ce que je préfère de lui, c'est *No Direction Home* et *Chronicles,* un film et un livre. J'aime bien quand même ses derniers disques de crooner éboulé, ses reprises de Sinatra, parce qu'il chante des chansons plus grandes que lui, parce que le vinaigre de sa voix commence à liquorer, parce que tout le monde s'en fout un peu.
Des gens sont venus au folk par Dylan, et lui disent merci pour ça. Moi, c'est le contraire : je suis venu à Dylan par le folk. Ou plutôt pas, je n'ai jamais trouvé le chemin. Quand j'ai envie d'écouter Dylan première période, j'écoute Woody Guthrie dernière période : pourquoi préférer la copie à l'original ? Quand j'ai envie d'écouter Dylan, je mets un disque de Tom Waits. Ou de Neil Young. Ou de Leonard Cohen. Ou de Nina Simone. Ou de Johnny Cash. Ou des Byrds. Ou de Murat. Ou de Martha Wainwright. Ou de Cabrel ou de Renaud (mais c'est plus rare). J'aime les chansons de Dylan, quand il ne les chante pas. Le meilleur de Dylan, c'est toujours les autres. J'aime les artistes qui l'aiment. J'ai entendu Chan Marshall (Cat Power) parler d'un bootleg de Dylan comme de la plus belle chose du monde. Et je me suis senti seul, exclu.
Je n'aime pas Dylan prix Nobel de littérature. Parce que son chant m'a toujours empêché d'écouter ses textes. Parce que Dylan en 2016, c'est comme Patti Smith, une vieille gloire qui distrait le bourgeois, une icône momifiée. Cette distinction est plus le signe d'un académisme que d'une transgression. Je n'aime pas l'hystérie qui a accompagné l'annonce du Nobel. S'il fallait vraiment remettre le Nobel de littérature à un auteur de chansons (ce qui est en soi une grosse blague), Leonard Cohen l'aurait mérité. Mais il n'en a pas besoin. Certains ont le Nobel, d'autres ont la classe.
Au fond, peut-être (et c'est même sûr) que la mauvaise foi m'aveugle, peut-être que j'aime ne pas aimer Dylan. Parce que c'est marrant, ça occupe. J'ai tapé "Bob+Dylan+voice" sur un célèbre moteur de recherche : 1 360 000 résultats. Et puis j'ai essayé "Bob+Dylan+voice+sucks" : 492 000 résultats. J'ai terminé avec "Bob+Dylan+sings+like+a+goat" : 1 870 000 résultats. C'est statistique, je ne suis pas seul, je n'ai peut-être pas complètement tort. Je connais même quelques personnes qui auraient pu ne pas signer cet article à ma place. ♦




A Woodstock en 1968.

DISCOGRAPHIE

BOB DYLAN 1962

Notre Robert Zimmerman, fraîchement débarqué à New York, a à peine 20 ans lorsqu'il propose son premier album. *Bob Dylan,* comme beaucoup de ses premiers recueils, est essentiellement constitué de reprises *(House of the Rising Sun, You're No Good)* et, s'il présente un aspect encore un peu brouillon de l'artiste, révèle cependant l'amour de Dylan pour Woody Guthrie et annonce déjà l'alchimie divine entre la guitare et le timbre de l'artiste. **J. S.**



You're No Good /// Talking New York /// In My Time of Dyin' /// Man of Constant Sorrow /// Fixin' to Die /// Pretty Peggy-O /// Highway 51 Blues /// Gospel Plow /// Baby, Let Me Follow You Down /// House of the Rising Sun /// Freight Train Blues /// Song to Woody /// See That My Grave Is Kept Clean



THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN 1963

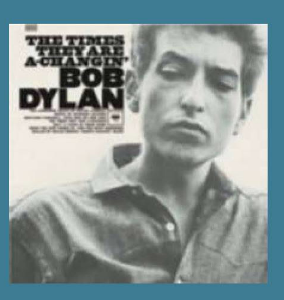
On mesure encore difficilement aujourd'hui l'impact de cet album historique. Au début de l'année 1963, deux ans après son arrivée à New York, Dylan s'impose, sans crier gare, par la qualité de ses chansons et une voix inimitable. Il tord ici le cou à la gentille renaissance folk, transcendant totalement le genre et la scène de Greenwich Village tout en devenant le porte-parole de son époque. Au fil de cette collection de compositions essentiellement originales, il annonce les bouleversements de la culture populaire américaine des années 1960. Il réinvente la chanson à texte avec le mythique *Blowin' in the Wind,* dont la portée universelle et les paroles demeurent toujours aussi limpides, les accords lancinants de *Masters of War,* sans oublier le fulgurant *A Hard Rain's A-Gonna Fall.* Il puise son inspiration en lisant les manchettes des journaux et en observant l'Amérique de Kennedy qu'il stigmatise à merveille. Avec sa voix nasillarde, à la fois protestataire et romantique, Dylan exprime une vision amoureuse cinglante, nourrie auprès des poètes symbolistes français, à l'image du lapidaire *Don't Think Twice, It's All Right,* morceau de rupture imparable, auquel il oppose l'exquis *Girl from the North Country,* l'une des plus belles chansons d'amour de sa carrière. La singularité de ce disque est sans appel. Dylan lui-même ne s'y trompe pas. Les hallucinés *Bob Dylan's Dream* et *Bob Dylan's Blues* participent déjà à l'écriture de sa propre mythologie, en roue libre. **F. M.**



Blowin' in the Wind /// Girl from the North Country /// Masters of War /// Down the Highway /// Bob Dylan's Blues /// A Hard Rain's A-Gonna Fall /// Don't Think Twice, It's All Right /// Bob Dylan's Dream /// Oxford Town /// Talkin' World War III Blues /// Corrina, Corrina /// Honey, Just Allow Me One More Chance /// I Shall Be Free

THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN' 1964

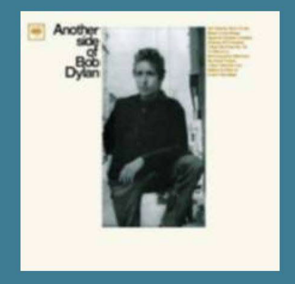
Folk âpre, colère maussade, sentences bibliques, Bob Dylan se réveille dès son troisième album avec la conscience lourde et le verbe féroce. Les ballades “sociales” *(Hollis Brown, Hattie Carroll, North Country Blues)* tirent de faits d'actualité un jus dramatique dont l'acidité troue la cuirasse des âmes bien-pensantes et la panse bien remplie des cochons de tyrans. Comme un écho à Bill Shakespeare, il semble nous dire : “Eh les gars, la vie est courte. Si nous vivons, nous vivons pour marcher sur la tête des rois !” Même les chansons d'amour ont un goût de cendres froides au petit matin. **F. D.**



The Times They Are A-Changin' /// Ballad of Hollis Brown /// With God on Our Side /// One Too Many Mornings /// North Country Blues /// Only a Pawn in Their Game /// Boots of Spanish Leather /// When the Ship Comes In /// The Lonesome Death of Hattie Carroll /// Restless Farewell

ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN 1964

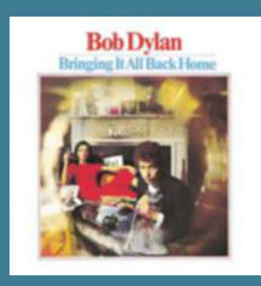
L'autre face, c'est celle qui admet le doute et l'ironie pour soi-même. Si *Chimes of Freedom,* avec ses orages d'images fortes, constitue la cime poétique de l'album, *I Shall Be Free No. 10* apporte aux souffrances et au désordre du monde le soulagement par le comique et l'absurde. Dylan retrouve la griffe railleuse des débuts tout en la retournant contre lui-même. *Motorpsycho Nightmare* le dévoile ridicule et chaplinesque, *My Back Pages* le voit voguant sur les flots de sa propre confusion. Fatigué des autres comme du rôle de messager folk dont on l'affuble, il est sur le point de tourner le dos. Son nouvel horizon est électrique. **F. D.**



All I Really Want to Do /// Black Crow Blues /// Spanish Harlem Incident /// Chimes of Freedom /// I Shall Be Free No. 10 /// To Ramona /// Motorpsycho Nightmare /// My Back Pages /// I Don't Believe You (She Acts like We Never Have Met) /// Ballad in Plain D /// It Ain't Me, Babe

BRINGING IT ALL BACK HOME 1965

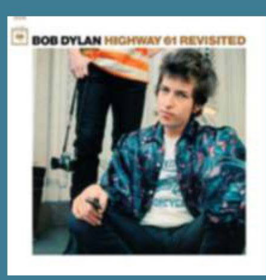
Alors que la British Invasion, Stones et Beatles en tête, vitrifie le paysage musical américain, Dylan rappelle que c'est chez lui, “à la maison”, que le rock est né. Et il le prouve en faisant saillir les racines. La première partie est fulgurante : blues-rock lacéré *(Subterranean Homesick Blues, Maggie's Farm),* confessions amoureuses infusées dans l'amertume *(Love Minus Zero),* cauchemars psychomoteurs *(On the Road Again, Bob Dylan's 115th Dream)* innervés par un triomphal sens du grotesque. Dylan trouve le monde encore plus risible qu'horrible et la qualité de son écriture en devient presque satanique. La seconde partie présente une homogénéité formelle – accompagnement acoustique – et va mener à son degré le plus haut la quête poétique : le salut *(Gates of Eden),* la transcendance *(Mr. Tambourine Man),* la fin, le recommencement *(It's All over Now, Baby Blue).* Une enclume incrustée d'émeraudes lâchée sur le petit orteil de la condition humaine. **F. D.**



Subterranean Homesick Blues /// She Belongs to Me /// Maggie's Farm /// Love Minus Zero/No Limit /// Outlaw Blues /// On the Road Again /// Bob Dylan's 115th Dream /// Mr. Tambourine Man /// Gates of Eden /// It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding) /// It's All over Now, Baby Blue

HIGHWAY 61 REVISITED 1965

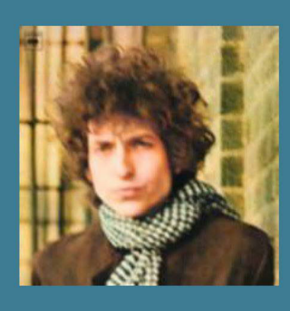
Musicalement le plus abouti de ses disques. Dylan a toujours su transmettre un fluide particulier, une homogénéité sidérante à ses accompagnateurs. Les phrases d'orgue de *Like a Rolling Stone,* le solo de guitare stridulent de *Tombstone Blues,* le piano saloon majestueusement funèbre de *Ballad of a Thin Man* fournissent une palette de couleurs inédites et saisissantes. Le ton n'est plus aussi impérieux que précédemment. Dylan joue moins au devin et plus à l'arlequin jonglant avec formules, images, syncopes. Comme s'il concédait une certaine maturité à son auditoire, il l'invite à lâcher le sens pour contempler la beauté totale, irradiante des tableaux qu'il peint avec une vigueur et un goût renforcé pour la monstruosité, les ténèbres et l'anéantissement. Son but artistique ne semble plus de mettre en garde mais bien de prendre la mesure – *Desolation Row* notamment – d'une apocalypse, de la personne et de la société, dont il saisit le reflet caché à travers un flot d'images encore empreintes de rébellion mais plus sûrement de tristesse et de dérisoire. **F. D.**



Like a Rolling Stone /// Tombstone Blues /// It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry /// From a Buick 6 /// Ballad of a Thin Man /// Queen Jane Approximately /// Highway 61 Revisited /// Just like Tom Thumb's Blues /// Desolation Row

BLONDE ON BLONDE 1966

Sur ce double recueil, l'idylle entre un blues-rock fauviste et les visions insomniaques de ce petit frère américain de Rimbaud atteint son apothéose. Le verbe s'est changé en coulée de lave et rien ne semble pouvoir endiguer sa progression incendiaire vers cette lande isolée où ne subsiste du monde rationnel et prospère qu'une carcasse vide hébergeant chaos, incohérence, sentiment de vide et d'aliénation. *"Nous sommes assis là, en panne/ Bien que nous fassions tous de notre mieux pour le nier",* résume son point de vue. La présence féminine, hautement idéalisée sur *Sad-Eyed Lady of the Lowlands,* véritable chant nuptial, procure à l'album ce refuge romantique qui en adoucit la délirante âpreté. **F. D.**



Rainy Day Women #12 & 35 /// Pledging My Time /// Visions of Johanna /// One of Us Must Know (Sooner or Later) /// I Want You /// Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again /// Leopard-Skin Pill-Box Hat /// Just like a Woman /// Most Likely You Go Your Way and I'll Go Mine /// Temporary like Achilles /// Absolutely Sweet Marie /// 4th Time Around /// Obviously Five Believers /// Sad-Eyed Lady of the Lowlands

JOHN WESLEY HARDING 1967

Brutal retour sur terre pour l'Icare psychédélique. Le 29 juillet 1966, Dylan se casse la gueule à moto. Cervicales brisées. Selon les mots de Blake dans *Proverbes de l'enfer* : *"La route de l'excès mène au palais de la sagesse."* La rondeur boisée du son, la structure simple des chansons, leur caractère proche du conte moral choqueront ceux qui attendaient de Dylan d'autres *Guernica* rock. Le casting des personnages peuplerait n'importe quelle cour des miracles. C'est un carnaval où bandits, parias, aventuriers et laissés-pour-compte cherchent salut et réconfort. La syntaxe biblique adoptée ne peut pourtant dissimuler la complexité des chansons, leur double fond. Ce retour à une saine rusticité est largement ébréché par l'ombre vagabonde de ces personnages à la recherche d'eux-mêmes. *"Il doit bien y avoir un moyen de sortir d'ici",* lance l'un d'eux dans *All Along the Watchtower,* sommet glaçant du disque. **F. D.**

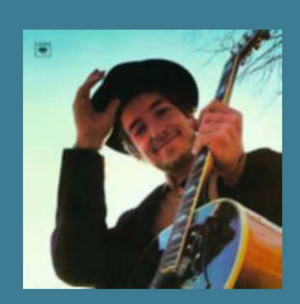
John Wesley Harding /// As I Went Out One Morning /// I Dreamed I Saw St. Augustine /// All Along the Watchtower /// The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest /// Drifter's Escape /// Dear Landlord /// I Am a Lonesome Hobo /// I Pity the Poor Immigrant /// The Wicked Messenger /// Down Along the Cove /// I'll Be Your Baby Tonight



NASHVILLE SKYLINE 1969

D'emblée, ce qui frappe ici, voire désarçonne, c'est la voix. Une voix dont Bob Dylan, qui a par ailleurs arrêté de fumer, semble avoir gommé toutes les aspérités, adoptant le timbre d'un quelconque crooner nashvillien. A l'époque, en 1969, il s'agit pour lui d'en finir avec le rôle de prophète qui lui colle aux basques et l'empêche de vivre la vie à laquelle il aspire, centrée autour de sa famille et de son art. Pour mieux dérouter des fans de plus en plus envahissants, il invite également Johnny Cash, dont le statut n'a alors rien de comparable avec celui dont il jouit aujourd'hui, lui qui symbolise l'aspect réactionnaire de la musique country. Les deux hommes livrent d'ailleurs une version ensommeillée de *Girl from the North Country* qu'on dirait enregistrée au sortir d'une méchante nuit de bringue. Le reste de l'album est heureusement d'un tout autre bois, même si on frise par instants l'exercice de style. De fait, *Nashville Skyline* est un disque de pure country, épousant au plus près les canons du genre. Mais c'est aussi un recueil d'excellents morceaux qui, sans avoir l'acuité des paraboles bibliques de *John Wesley Harding,* séduisent par leur fluidité et leur aisance mélodique. On pense bien sûr au célèbre *Lay, Lady, Lay,* écrit à l'origine pour la B.O. de *Macadam Cowboy,* mais encore à *Tonight I'll Be Staying Here with You* ou *I Threw It All Away,* cette dernière figurant parmi les toutes meilleures chansons jamais écrites par Dylan. C'est du moins l'avis d'Elvis Costello, expert en la matière s'il en est. **G. D.**

Girl from the North Country /// Nashville Skyline Rag /// To Be Alone with You /// I Threw It All Away /// Peggy Day /// Lay, Lady, Lay /// One More Night /// Tell Me That It Isn't True /// Country Pie /// Tonight I'll Be Staying Here with You



SELF PORTRAIT 1970

C'est avec un *"C'est quoi cette merde ?"* historique que s'ouvrit à l'époque la critique de l'album du magazine *Rolling Stone*. En effet, Dylan semble faire tout son possible, une fois encore, pour dérouter son public : pour son autoportrait, il se lance dans des reprises d'autres artistes, dont Paul Simon *(The Boxer)*. Le résultat n'est pas plaisant et continue de faire planer le mystère autour de l'artiste. **J. S.**

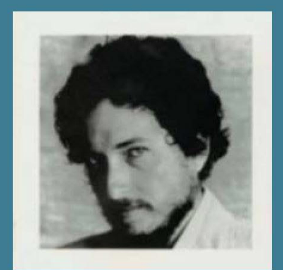


All the Tired Horses /// Alberta #1 /// I Forgot More Than You'll Ever Know /// Days of 49 /// Early Mornin' Rain /// In Search of Little Sadie /// Let It Be Me /// Little Sadie /// Woogie Boogie /// Belle Isle /// Living the Blues /// Like a Rolling Stone /// Copper Kettle /// Gotta Travel On /// Blue Moon /// The Boxer /// Quinn the Eskimo (The Mighty Quinn) /// Take Me As I Am /// Take a Message to Mary /// It Hurts Me Too /// Minstrel Boy /// She Belongs to Me /// Wigwam /// Alberta #2



NEW MORNING 1970

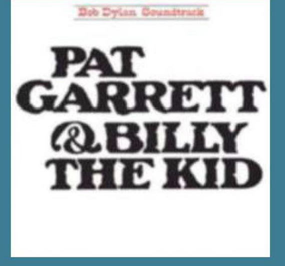
Les mauvaises critiques et l'échec commercial du précédent *Self Portrait* poussent Dylan à publier très vite un nouvel album : *New Morning* s'inscrit davantage dans la lignée country-rock de *John Wesley Harding* et, bien que jamais très bien reçu, contient tout de même quelques très bons morceaux *(One More Weekend, If Not for You)*. **J. S.**



If Not for You /// Day of the Locusts /// Time Passes Slowly /// Went to See the Gypsy /// Winterlude /// If Dogs Run Free /// New Morning /// Sign on the Window /// One More Weekend /// The Man in Me /// Three Angels /// Father of Night

PAT GARRETT & BILLY THE KID (B.O.) 1973

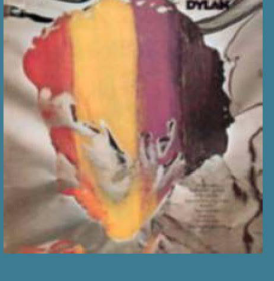
Une B.O. qui fait surgir des images mentales de désert immense, de soleil de plomb, de cactus épars, de frontière mexicano-texane et de cantinas. On pourrait être dans un roman de Cormac McCarthy et on est dans un film de Sam Peckinpah. C'est un Dylan atypique, avec peu de chansons au sens classique du terme, de longues plages instrumentales à la guitare mexicaine et des paroles pleines de mots espagnols. C'est beau, languide, écrasé de chaleur, c'est un bel album un peu méconnu de Dylan, une sorte de western sonore avec un vrai classique dedans, le sépulcral *Knockin' on Heaven's Door*. **S. K.**



Billy (Main Title Theme) /// Cantina Theme (Workin' for the Law) /// Billy 1 /// Bunkhouse Theme /// River Theme /// Turkey Chase /// Knockin' on Heaven's Door /// Final Theme /// Billy 4 /// Billy 7

DYLAN 1973

Un album essentiellement constitué de chutes de l'enregistrement de *Self Portrait*, considéré comme le plus mauvais de la discographie de Dylan – même l'intéressé ne voulait pas que le label le publie. Au programme : une collection de vilaines reprises *(Big Yellow Taxi, Mr. Bojangles)* soigneusement sabotées. **J. S.**



Lily of the West /// Can't Help Falling in Love /// Sarah Jane /// Mr. Bojangles /// The Ballad of Ira Hayes /// Mary Ann /// Big Yellow Taxi /// A Fool Such As I /// Spanish Is the Loving Tongue

PLANET WAVES 1974

Après les *Basement Tapes*, Dylan repart jouer avec The Band. Résultat, *Planet Waves* est plutôt bon, avec quelques réjouissants morceaux *(On a Night like This, Something There Is About You)*. Dylan réalise lui-même la pochette. **J. S.**





On a Night like This /// Going, Going, Gone /// Tough Mama /// Hazel /// Something There Is About You /// Forever Young /// Dirge /// You Angel You /// Never Say Goodbye /// Wedding Song

BEFORE THE FLOOD (LIVE) 1974

Huit ans après la tournée sulfureuse de 1966, Dylan retrouve le Band dans un contexte autrement plus consensuel (voir les briquets de la pochette). C'est pourtant un répertoire essentiellement sixties qu'il revisite ici, avec une pêche et un enthousiasme très contagieux, soutenu par des musiciens dont le feeling et l'aisance techniques n'en finissent pas d'épater. De la belle ouvrage, comme on dit. **G. D.**



Most Likely You Go Your Way and I'll Go Mine /// Lay, Lady, Lay /// Rainy Day Women #12 & 35 /// Knockin' on Heaven's Door /// It Ain't Me, Babe /// Ballad of a Thin Man /// Up on Cripple Creek /// I Shall Be Released /// Endless Highway /// The Night They Drove Old Dixie Down /// Stage Fright /// Don't Think Twice, It's All Right /// Just like a Woman /// It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding) /// The Shape I'm in /// When You Awake /// The Weight /// All Along the Watchtower /// Highway 61 Revisited /// Like a Rolling Stone /// Blowin' in the Wind

BLOOD ON THE TRACKS 1975

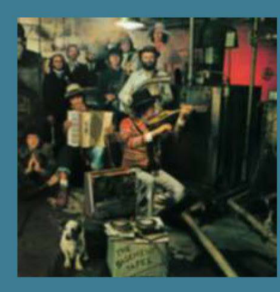
Venant effacer le souvenir d'albums brouillons, celui-ci marque le réveil de l'artiste en écorché vif. La passion du chant, la profusion des images se rapportant au sang, à l'orage, à la pluie éclairent sur son état d'esprit d'alors. Il essuie un grain, comme on dit dans le jargon marin. Son couple vit ses dernières heures. A mesure que le lien conjugal se défait, Dylan chasse la sécurité que lui ont apportée mariage et succès pour réintroduire le chaos et l'agonie comme éléments moteurs de sa création. En dépit de l'apparence caressante du son, habile compromis acoustique-électrique, les chansons éclatent comme des bubons d'émotions mûres et érigent la douleur comme le plus sûr moyen de se connaître soi-même. **F. D.**



Tangled Up in Blue /// Simple Twist of Fate /// You're a Big Girl Now /// Idiot Wind /// You're Gonna Make Me Lonesome When You Go /// Meet Me in the Morning /// Lily, Rosemary and the Jack of Hearts /// If You See Her, Say Hello /// Shelter from the Storm /// Buckets of Rain

THE BASEMENT TAPES 1975

Ces enregistrements avec le Band datent en réalité de 1967. Ils furent effectués dans le sous-sol *(basement)* de Big Pink, la maison qu'occupait le groupe à West Saugerties, près de Woodstock. On y découvre une sorte d'allégresse teintée de loufoquerie qui tranche fortement avec les angoisses électrocutantes de *Blonde on Blonde*. Les chansons se divisent en deux catégories : il y a celles qui évoquent de façon plus ou moins métaphorique la recherche du salut *(Tears of Rage, This Wheel's on Fire)* et les autres qui manifestent un esprit déconnant, une façon spontanée, immédiate de célébrer la délivrance. Ce double album constitue en outre un jouissif catalogue de vieux rock, blues antiques et gospels usés. **F. D.**



Odds and Ends /// Orange Juice Blues (Blues for Breakfast) /// Million Dollar Bash /// Yazoo Street Scandal /// Goin' to Acapulco /// Katie's Been Gone /// Lo and Behold! /// Bessie Smith /// Clothes Line /// Apple Suckling Tree /// Please, Mrs. Henry /// Tears of Rage /// Too Much of Nothing /// Yea! Heavy and a Bottle of Bread /// Ain't No More Cane /// Down in the Flood /// Ruben Remus /// Tiny Montgomery /// You Ain't Goin' Nowhere /// Don't Ya Tell Henry /// Nothing Was Delivered /// Open the Door, Homer /// Long-Distance Operator /// This Wheel's on Fire

DESIRE 1976

La texture sonore annonce la *Rolling Thunder Review,* cirque musical que Dylan fera tourner aux Etats-Unis. Le violon de Scarlet Rivera contribue à donner à l'ensemble cette coloration gitane très originale. Il y approfondit deux thèmes essentiels dans son œuvre, le rôle du paria dans la société (*Hurricane* et *Joey*), la quête mystérieuse de l'amour, son pouvoir rédempteur *(Isis, Oh, Sister, Sara),* et fait souffler sur des chansons, qui retrouvent une certaine énergie à pourfendre les attitudes figées, un vent vagabond, une bouffée de liberté. **F. D.**



Hurricane /// Isis /// Mozambique /// One More Cup of Coffee (Valley Below) /// Oh, Sister /// Joey /// Romance in Durango /// Black Diamond Bay /// Sara

HARD RAIN (LIVE) 1976

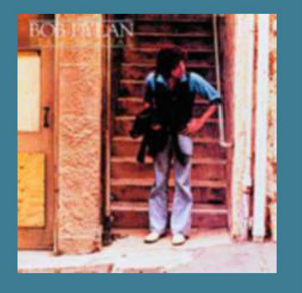
Hard Rain retrace la fin de la *Rolling Thunder Revue,* un spectacle itinérant auquel participaient notamment Joan Baez, Joni Mitchell et Roger McGuinn. Dylan, épuisé et soûl, enchaîne des versions violentes de vieux morceaux, appelle à l'adultère et évoque, toujours en filigrane, la fin (proche) de son histoire amoureuse avec Sara Lownds. **J. S.**



Maggie's Farm /// One Too Many Mornings /// Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again /// Oh, Sister /// Lay, Lady, Lay /// Shelter from the Storm /// You're a Big Girl Now /// I Threw It All Away /// Idiot Wind

STREET LEGAL 1978

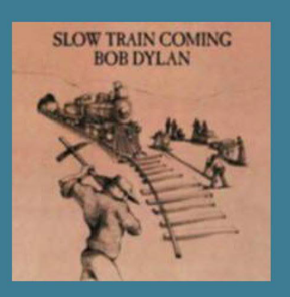
Après le petit carton de l'album *Desire* et de son single *Hurricane, Street Legal* est un de ces albums de Dylan ni génial ni nul. Le groupe est hétéroclite, la présence de l'orgue convoque quelques échos lointains du son introuvable de *Blonde on Blonde,* ce paradis perdu, et Dylan chante pas mal, plutôt avec la facette enrhumée de sa voix qu'avec son insupportable chevrottement. Les chansons sont plutôt au rendez-vous avec un *Changing of the Guards* enlevé, un *Señor (Tales of Yankee Power)* politique et inspiré et *Is Your Love in Vain?,* un petit tube correct. **S. K.**



Changing of the Guards /// New Pony /// No Time to Think /// Baby, Stop Crying /// Is Your Love in Vain? /// Señor (Tales of Yankee Power) /// True Love Tends to Forget /// We Better Talk This Over /// Where Are You Tonight?

SLOW TRAIN COMING 1979

L'un des albums de la conversion de Dylan au christianisme. La fantastique autobiographie du chanteur a confirmé ce que l'on subodorait : cette conversion était une vaste blague, une tentative pour Dylan d'éloigner son public et de casser sa célébrité. L'album est moyennement inspiré côté chansons mais bien joué par la moitié de Dire Straits et la section cuivres de Muscle Shoals, superbement produit par Wexler et Beckett, artisans parmi d'autres du fameux son Atlantic. Le single vaguement reggae, *Man Gave Names to All the Animals,* est quant à lui assez atroce. **S. K.**



Gotta Serve Somebody /// Precious Angel /// I Believe in You /// Slow Train /// Gonna Change My Way of Thinking /// Do Right to Me Baby /// When You Gonna Wake Up? /// Man Gave Names to All the Animals /// When He Returns



Dylan en 1967 © New York-World Telegram & Sun Newspaper Photograph Collection/Library of Congress

AT BUDOKAN (LIVE) 1979

Troisième album live en cinq ans, beaucoup de morceaux de l'album *Street Legal* et quelques vieilles chansons. **J. S.**

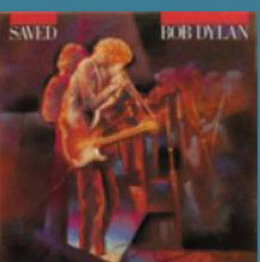




Mr. Tambourine Man /// Shelter from the Storm /// Love Minus Zero/No Limit /// Ballad of a Thin Man /// Don't Think Twice, It's All Right /// Maggie's Farm /// One More Cup of Coffee (Valley Below) /// Like a Rolling Stone /// I Shall Be Released /// Is Your Love in Vain? /// Going, Going, Gone /// Blowin' in the Wind /// Just like a Woman /// Oh, Sister /// Simple Twist of Fate /// All Along the Watchtower /// I Want You /// All I Really Want to Do /// Knockin' on Heaven's Door /// It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding) /// Forever Young /// The Times They Are A-Changin'

SAVED 1980

Une horrible pochette et, à l'intérieur, un disque qui confirme la conversion de Dylan au christianisme. On lui préférera cependant le moins mauvais *Slow Train Coming*. **J. S.**



A Satisfied Mind /// Saved /// Covenant Woman /// What Can I Do for You? /// Solid Rock /// Pressing On /// In the Garden /// Saving Grace /// Are You Ready?

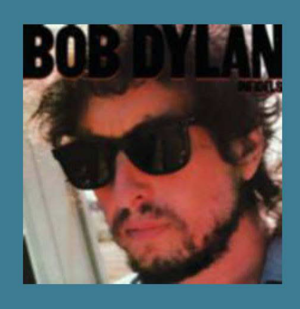
SHOT OF LOVE 1981

Un cas de figure récurrent dans la disco dylanienne : l'album pourri sur tous les plans (compositions, son, chant, je-m'en-foutisme) qui contient malgré tout une perle. Le diamant ici s'intitule *Every Grain of Sand* : mélodie inspirée, texte splendide. C'est un classique dylanien, mais mieux vaut se le procurer par compile interposée que par cet album dispensable. **S. K.**

Shot of Love /// Heart of Mine /// Property of Jesus /// Lenny Bruce /// Watered Down Love /// The Groom's Still Waiting at the Altar /// Dead Man, Dead Man /// In the Summertime /// Trouble /// Every Grain of Sand

INFIDELS 1983

Considéré à l'époque comme le retour en grâce d'un Dylan égaré en religion, cet *Infidels* a plutôt bien vieilli, en dépit d'une production un brin aseptisée due au peu fréquentable Mark Knopfler (Dire Straits). La rythmique élastique de Sly Dunbar et Robbie Shakespeare fait notamment des merveilles sur *I and I, Jokerman* ou l'éthéré *Sweetheart like You,* tandis qu'*Union Sundownn* dénonce avec prescience les méfaits de la mondialisation. Un bon cru. **G. D.**

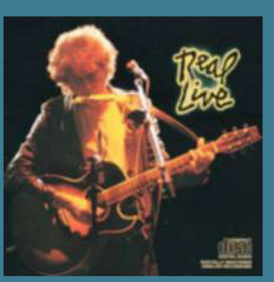




Jokerman /// Sweetheart like You /// Neighborhood Bully /// License to Kill /// Man of Peace /// Union Sundown /// I and I /// Don't Fall Apart on Me Tonight

REAL LIVE (LIVE) 1984

Un disque un peu répétitif quand on sait qu'il s'agit du quatrième album live en dix ans. A la guitare, on retrouve l'ancien guitariste des Rolling Stones Mick Taylor. Le disque est correct : le meilleur live depuis *Before the Flood*. **J. S.**





Highway 61 Revisited /// Maggie's Farm /// I and I /// License to Kill /// It Ain't Me, Babe /// Tangled Up in Blue /// Masters of War /// Ballad of a Thin Man /// Girl from the North Country /// Tombstone Blues

EMPIRE BURLESQUE 1985

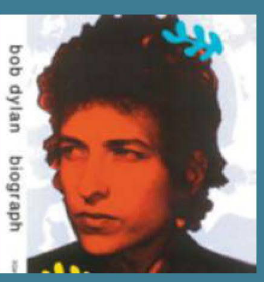
Un disque très eighties : pochette laide et production pas terrible. Quelques morceaux honorables cependant *(Dark Eyes, Emotionally Yours)*. En même temps, c'est 1985. **J. S.**



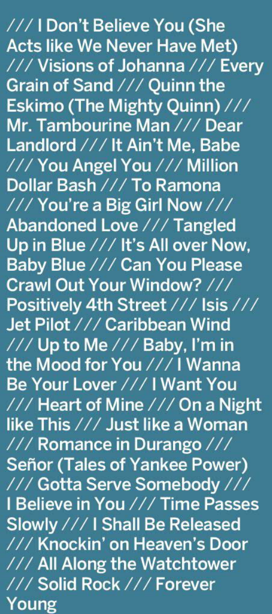
Tight Connection to My Heart (Has Anybody Seen My Love?) /// Seeing the Real You at Last /// I'll Remember You /// Clean-Cut Kid /// Never Gonna Be the Same Again /// Trust Yourself /// Emotionally Yours /// When the Night Comes Falling from the Sky /// Something's Burning, Baby /// Dark Eyes

BIOGRAPH (COFFRET) 1985

L'un des premiers coffrets consacrés à un artiste rock. On y retrouve l'essentiel de Dylan et de nombreuses raretés (demos, faces B). Un copieux livret (avec notamment une très bonne interview de Dylan) accompagne le tout. **J. S.**



Lay, Lady, Lay /// Baby, Let Me Follow You Down /// If Not for You /// I'll Be Your Baby Tonight /// I'll Keep It with Mine /// The Times They Are A-Changin' /// Blowin' in the Wind /// Masters of War /// The Lonesome Death of Hattie Carroll /// Percy's Song /// Mixed Up Confusion /// Tombstone Blues /// The Groom's Still Waiting at the Altar /// Most Likely You Go Your Way and I'll Go Mine /// Like a Rolling Stone /// Lay Down Your Weary Tune /// Subterranean Homesick Blues /// I Don't Believe You (She Acts like We Never Have Met) /// Visions of Johanna /// Every Grain of Sand /// Quinn the Eskimo (The Mighty Quinn) /// Mr. Tambourine Man /// Dear Landlord /// It Ain't Me, Babe /// You Angel You /// Million Dollar Bash /// To Ramona /// You're a Big Girl Now /// Abandoned Love /// Tangled Up in Blue /// It's All over Now, Baby Blue /// Can You Please Crawl Out Your Window? /// Positively 4th Street /// Isis /// Jet Pilot /// Caribbean Wind /// Up to Me /// Baby, I'm in the Mood for You /// I Wanna Be Your Lover /// I Want You /// Heart of Mine /// On a Night like This /// Just like a Woman /// Romance in Durango /// Señor (Tales of Yankee Power) /// Gotta Serve Somebody /// I Believe in You /// Time Passes Slowly /// I Shall Be Released /// Knockin' on Heaven's Door /// All Along the Watchtower /// Solid Rock /// Forever Young





KNOCKED OUT LOADED 1986

Les années 1980 continuent, et Dylan collabore avec Sam Shepard ou Tom Petty et… une chorale d'enfants sur l'affreux *They Killed Him*. On passe. **J. S.**

You Wanna Ramble /// They Killed Him /// Driftin' Too Far from Shore /// Precious Memories /// Maybe Someday /// Brownsville Girl /// Got My Mind Made Up /// Under Your Spell





DOWN IN THE GROOVE 1988

Et ça continue encore et encore. C'est que le début… Non, pas d'accord : *Down in the Groove* est un album laid, avec un son parfois horrible et, en cadeau, une version karaoké de *Let's Stick Together*. **J. S.**

Let's Stick Together /// When Did You Leave Heaven? /// Sally Sue Brown /// Death Is Not the End /// Had a Dream About You, Baby /// Ugliest Girl in the World /// Silvio /// Ninety Miles an Hour (Down a Dead End Street) /// Shenandoah /// Rank Strangers to Me



DYLAN & THE DEAD (LIVE) 1989

Un album live bien laid, honteux aussi bien pour Bob Dylan que pour le Grateful Dead. On s'ennuie. **J. S.**

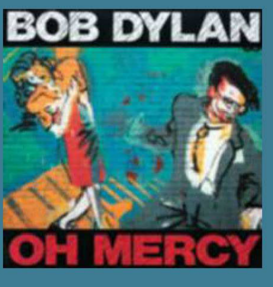
Slow Train /// I Want You /// Gotta Serve Somebody /// Queen Jane Approximately /// Joey /// All Along the Watchtower /// Knockin' on Heaven's Door



OH MERCY 1989

Sa première collaboration avec le producteur canadien Daniel Lanois sera la bonne. Relevé d'une génuflexion devant Jésus notre Sauveur trop empreinte d'humilité pour un artiste de sa stature, Dylan remet à jour son agenda des grands maux. *Political World* lui redonne le goût de la diatribe façon *Masters of War*, *Everything Is Broken* le fait jouer de l'inventaire des saccages modernes sur fond de rock de guingois, tandis que *Ring Them Bells* le récupère drapé d'une solennité et pris d'un élan de compassion qu'il n'avait certainement plus déployée depuis les années 1960. Et qu'il n'a plus retrouvée depuis. **F. D.**

Political World /// Where Teardrops Fall /// Everything Is Broken /// Ring Them Bells /// Man in the Long Black Coat /// Most of the Time /// What Good Am I? /// Disease of Conceit /// What Was It You Wanted? /// Shooting Star

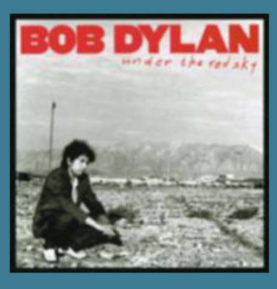




Dylan en 1967 © New York-World Telegram & Sun Newspaper Photograph Collection/Library of Congress

UNDER THE RED SKY 1990

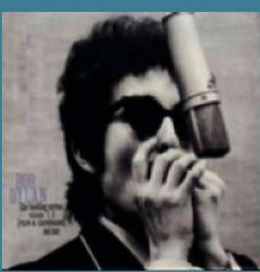
Vue du ciel, l'entreprise a tout d'un *band aid* rhumatismal. Pourtant, on est d'autorité surpris par la réelle cohésion des dix titres d'*Under the Red Sky,* album de Bob Dylan (sans son harmonica) sur lequel sont venues communier pas moins d'une quinzaine de grandes pointures, ou considérées comme telles : Elton John, Bruce Hornsby, David Lindley, Slash (Guns N' Roses), David Crosby, George Harrison… Malgré l'éclectisme douteux, tout le monde est parfaitement aligné, en rang derrière le maître, au moment d'exécuter les petits hymnes nerveux que sont *Wiggle Wiggle, Unbelievable, T.V. Talkin' Song* ou les ballades sereines comme *Born in Time* ou *2 x 2*. Le fait est qu'un an après la remise à flots de *Oh Mercy,* elle-même consécutive à l'enlisement avec le Grateful Dead *(Dylan & the Dead),* le papé, décoré comme un sapin, vénéré comme un totem, prouve qu'il sait encore faire la classe sans bégayer. Après trente-six albums et trente années de carrière, c'est bien le moins que l'on était en droit d'attendre, penseront les mécréants qui oublieront au passage quelques illustres, récentes et pathétiques reformations, subterfuge auquel Dylan n'a jamais eu recours. **G. R.**



Wiggle Wiggle /// Under the Red Sky /// Unbelievable /// Born in Time /// T.V. Talkin' Song /// 10,000 Men /// 2 x 2 /// God Knows /// Handy Dandy /// Cat's in the Well

THE BOOTLEG SERIES, VOLUMES 1-3, RARE & UNRELEASED, 1961-1991 1991

Fantastique coffret, le premier des *Bootlegs Series*, balayant trois décennies de Dylan, des débuts au Greenwich Village jusqu'à la fin des années 1980. L'occasion notamment de repêcher quelques perles inédites *(Blind Willie McTell, Series of Dreams)*. Voir aussi p. 50. **J. S.**



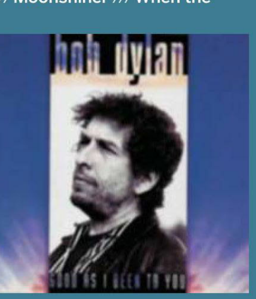
Hard Times in New York Town /// He Was a Friend of Mine /// Man on the Street /// No More Auction Block /// House Carpenter /// Talking Bear Mountain Picnic Massacre Blues /// Let Me Die in My Footsteps /// Rambling, Gambling Willie /// Talkin' Hava Negeilah Blues /// Quit Your Low Down Ways /// Worried Blues /// Kingsport Town /// Walkin' Down the Line /// Walls of Red Wing /// Paths of Victory /// Talkin' John Birch Paranoid Blues /// Who Killed Davey Moore? /// Only a Hobo /// Moonshiner /// When the



Ship Comes In /// The Times They Are A-Changin' /// Last Thoughts on Woody Guthrie /// Seven Curses /// Eternal Circle /// Suze (the Cough Song) /// Mama, You Been on My Mind /// Farewell Angelina /// Subterranean Homesick Blues /// If You Gotta Go, Go Now /// Sitting on a Barbed-Wire Fence /// Like a Rolling Stone /// It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry /// I'll Keep It with Mine /// She's Your Lover Now /// I Shall Be Released /// Santa Fe /// If Not for You /// Wallflower /// Nobody 'Cept You /// Tangled Up in Blue /// Call Letter Blues /// Idiot Wind /// If You See Her, Say Hello /// Golden Loom /// Catfish /// Seven Days /// Ye Shall Be Changed /// Every Grain of Sand /// You Changed My Life /// Need a Woman /// Angelina /// Someone's Got a Hold of My Heart /// Tell Me /// Lord Protect My Child /// Foot of Pride /// Blind Willie McTell /// When the Night Comes Falling from the Sky /// Series of Dreams

GOOD AS I BEEN TO YOU 1992

Un des exemples du retour en grâce de Dylan des dernières années. Après une série d'albums médiocres et routiniers, l'auteur de *Like a Rolling Stone* retrouve du crédit avec cette collection de reprises du répertoire américain ancestral. Les chansons sont évidemment magnifiques, et il est émouvant (l'émotion est un sentiment souvent étranger à Dylan) d'entendre papy Dylan revenir à la source de la musique qu'il avait découverte ado et qui avait bouleversé son existence. La puissance de ce lien remontant à l'enfance est palpable dans la voix du chanteur, parfois agaçante, certes, mais globalement sentie et concernée. Dylan, à poil, sans groupe, habite ces chansons – c'est bon à entendre. **S. K.**



Frankie & Albert /// Jim Jones /// Blackjack Davey /// Canadee-i-o /// Sittin' on Top of the World /// Little Maggie /// Hard Times /// Step It Up and Go /// Tomorrow Night /// Arthur McBride /// You're Gonna Quit Me /// Diamond Joe /// Froggie Went a Courtin'

WORLD GONE WRONG 1993

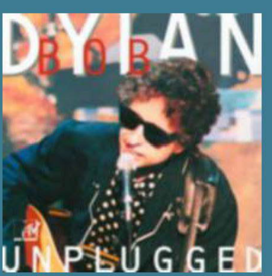
Dans la lignée de *Good As I Been to You, World Gone Wrong* voit Dylan retourner brillamment aux chansons folk traditionnelles. On y entend notamment *Delia,* reprise l'année suivante par Johnny Cash. **J. S.**



World Gone Wrong /// Love Henry /// Ragged & Dirty /// Blood in My Eyes /// Broke Down Engine /// Delia /// Stack A Lee /// Two Soldiers /// Jack-A-Roe /// Lone Pilgrim

MTV UNPLUGGED (LIVE) 1995

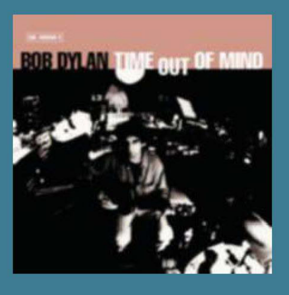
Accoler le terme *unplugged* à Dylan relève apparemment d'un pléonasme. Pourtant, accompagné d'un groupe acoustique, Dylan se prête au jeu de l'émission phare de MTV du début des années 1990. Pas moins de huit morceaux sur onze ont été écrits au cours de l'âge d'or dylanien. Les versions de *Like a Rolling Stone* ou de *The Times They Are A-Changin',* si elles ne possèdent pas la spontanéité et la morgue originales, n'en conservent pas moins leur force évocatrice. Dylan trouve ici un malin plaisir à chanter *John Brown,* une *protest song* méconnue de son répertoire sixties, dans la droite lignée de *Masters of War*. Plus de trente ans après les faits, l'actualité de ses chansons demeure, tout comme leur portée mélodique. Outre le standard seventies *Knockin' on Heaven's Door,* deux titres des années 1980, les indigents *Shooting Star* et *Dignity,* complètent le set. La voix est patinée, doublée d'un grain de tristesse, illustrant une carrière fertile et pleine de rebondissements. **F. M.**



Tombstone Blues /// Shooting Star /// All Along the Watchtower /// The Times They Are A-Changin' /// John Brown /// Rainy Day Women #12 & 35 /// Desolation Row /// Dignity /// Knockin' on Heaven's Door /// Like a Rolling Stone /// With God on Our Side

TIME OUT OF MIND 1997

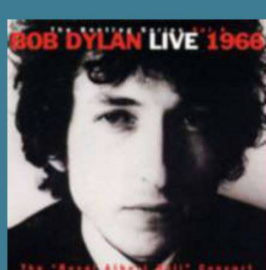
Le disque que plus personne n'attendait. En 1996, Bob Dylan n'a rien enregistré d'original depuis six ans et le très médiocre *Under the Red Sky*. En pleine crise existentielle, doutant de lui en tant que songwriter, il profite d'une tempête de neige qui s'abat sur sa ferme du Minnesota pour jeter sur le papier quelques idées de texte. Un chef-d'œuvre est en train de naître. Il prendra forme un peu plus tard, à Miami, dans une ambiance à la fois studieuse et cafouilleuse. En studio, une kyrielle de musiciens, dont pas moins de quatre batteurs, tente tant bien que mal de donner corps aux idées du maître, tandis que Dylan et Daniel Lanois, son producteur, se disputent sur la marche à suivre. Le miracle aura pourtant lieu. Il tient d'abord au travail de Lanois qui, taillant dans la masse instrumentale, sculpte un son vespéral, en même temps rugueux et vaporeux, moderne et hors du temps. Il tient surtout à Dylan lui-même, revenu à son meilleur niveau d'écriture. Aux premières notes d'orgue de *Love Sick,* une espèce de reggae scrupuleusement désossé, le ton est donné. Lugubre, le ton, mais d'une bouleversante sincérité. Hanté par l'amour et la mort, Dylan se confesse sans détour, au fil de chansons crépusculaires dont la finesse et la puissance transcendent le genre, qu'il emprunte au blues, au folk ou à la country. Pour Bob Dylan, comme il le chante sur *Not Dark Yet* – le meilleur morceau de l'album –, la nuit n'est pas encore tombée. **G. D.**



Love Sick /// Dirt Road Blues /// Standing in the Doorway /// Million Miles /// Tryin' to Get to Heaven /// Til I Fell in Love with You /// Not Dark Yet /// Cold Irons Bound /// Make You Feel My Love /// Can't Wait /// Highlands

THE BOOTLEG SERIES, VOLUME 4, BOB DYLAN LIVE 1966, "THE ROYAL ALBERT HALL CONCERT" (LIVE) 1998

Manchester (et non le Royal Albert Hall, comme titré entre guillemets sur la pochette), le 17 mai 1966. Au terme d'une prestation houleuse, Bob Dylan s'apprête à chanter *Like a Rolling Stone* quand, s'élevant de la salle, une voix anonyme le traite de Judas. *"Je ne te crois pas, tu es un menteur",* réplique Dylan, qui se tourne vers son groupe, lui intimant l'ordre de la jouer *"fuckin' loud".* Rien que pour ça, pour cette scène mythique, ce concert légendaire méritait d'être enregistré. Ce fut d'ailleurs l'un des disques pirates les plus diffusés de l'histoire du rock, avant de voir officiellement le jour en 1998. Et qu'entend-on ici de si mémorable ? Un Dylan sur le fil du rasoir, artistiquement au sommet, mais physiquement et mentalement au bout du rouleau, usé par l'incompréhension entourant son passage à l'électricité autant que par un rythme de vie frénétique, à quoi s'ajoute une consommation massive de drogues dures. Ce qui ne l'empêche pas, sur les planches, d'offrir le meilleur de lui-même. En témoigne un premier set acoustique d'une pureté insondable où Dylan semble littéralement happé par des chansons dont la nudité révèle toute l'intensité. La partie électrique est tout aussi essentielle. Sous les huées d'un public qu'il s'amuse (?) à fouler aux pieds, Dylan joue les bouffons vicieux et incendiaires, irradiant une énergie malsaine que véhicule un groupe fracassant. Au bord du chaos, jamais plus il ne tutoiera de telles affres de méchanceté. **G. D.**



She Belongs to Me /// 4th Time Around /// Visions of Johanna /// It's All over Now, Baby Blue /// Desolation Row /// Just like a Woman /// Mr. Tambourine Man /// Tell Me, Momma /// I Don't Believe You (She Acts like We Never Have Met) /// Baby, Let Me Follow You Down /// Just like Tom Thumb's Blues /// Leopard-Skin Pill-Box Hat /// One Too Many Mornings /// Ballad of a Thin Man /// Like a Rolling Stone

LOVE AND THEFT 2001

Love and Theft conclut une décennie tout à fait remarquable pour Dylan, auréolée d'une tournée à l'énergie juvénile et d'enregistrements qui effaçaient la plupart de ses disques des années 1980. Qualifié de chef-d'œuvre, de renaissance, cet album sanctionne essentiellement le fait que le chanteur aura mis soixante ans à assumer sa fonction d'amuseur grimaçant – et d'Américain. Entouré de son groupe de scène, il revisite musique de bar, *minstrel show,* blues du Delta, country ou *square dance,* enfilant avec délectation l'uniforme de Monsieur Loyal. Parfois, ça laisse perplexe : comment frayer sa route au travers d'assez convenables imitations du très swing Louis Jordan, d'une suavité à la Nat King Cole ou du fantôme d'Hank Williams ? Dylan chante le tout d'une voix de vieillard jubilatoire. Il grogne, geint, s'essaie au falsetto, dans un mystérieux clair-obscur d'où il parvient à extraire ce qui, de tout temps, meut et émeut l'humanité : la romance. Cette razzia sur l'amour ne procède naturellement pas du génie, mais d'un intense et évident plaisir. **C. L.**



Tweedle Dee & Tweedle Dum /// Mississippi /// Summer Days /// Bye and Bye /// Lonesome Day Blues /// Floater (Too Much to Ask) /// High Water (for Charley Patton) /// Moonlight /// Honest with Me /// Po' Boy /// Cry a While /// Sugar Baby

THE BOOTLEG SERIES, VOLUME 5, BOB DYLAN LIVE 1975, THE ROLLING THUNDER REVUE 2002

Ce n'est pas le Dylan en statue du commandeur des derniers albums, ni le Rimbaud électrique de *Blonde on Blonde,* mais un chanteur désemparé, déchiré par ses déboires conjugaux qui se lance en 1975 dans une improbable série de concerts, à mi-chemin de la virée entre potes et du spectacle de cirque. La *Rolling Thunder Revue* prend corps dans les clubs de Greenwich Village pour s'achever, un an plus tard, dans le gigantisme de stades de base-ball. Sur scène, une ribambelle de musiciens, parmi lesquels Mick Ronson, Gordon Lightfoot, Joan Baez ou Roger McGuinn, entourent un Bob Dylan grimé en clown triste, pataugeant dans une instrumentation boueuse à souhait. Que dire de plus, sinon qu'aujourd'hui l'exhumation (luxueuse) de ces bandes maudites a quelque chose de déraisonnable, un côté décadent absolument délicieux. Pour qui est fanatique de Dylan, cela va de soi. **G. D.**



MASKED AND ANONYMOUS (B.O.) 2003

Bande originale du film *Masked and Anonymous* de Larry Charles dans lequel Dylan joue le rôle d'une légende rock nommée Jack Fate. Les morceaux de Dylan ne sont pas toujours chantés par lui mais on entend quelques jolies chansons réactualisées *(Down in the Flood, Cold Irons Bound).* **J. S.**

THE BOOTLEG SERIES, VOLUME 6, BOB DYLAN LIVE 1964, CONCERT AT PHILHARMONIC HALL 2004

Parfaitement restauré, annoté et illustré, ce sixième volume des fameuses *Bootleg Series* illustre un Dylan à la croisée des chemins, entre la tradition folk et la tentation rock. Au même titre que le fameux *Live at the Royal Albert Hall,* ce disque est un incunable de l'industrie du pirate régnant autour de l'œuvre dylanienne. Enregistré au mois d'octobre 1964, il s'agit en outre de l'un des meilleurs documents illustrant la période acoustique de Dylan. Le répertoire provient largement d'*Another Side of Bob Dylan,* un de ses meilleurs disques acoustiques avec *The Freewheelin'*.

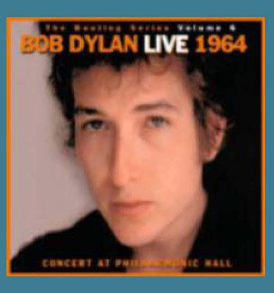


Tonight I'll Be Staying Here with You /// It Ain't Me, Babe /// A Hard Rain's A-Gonna Fall /// The Lonesome Death of Hattie Carroll /// Romance in Durango /// Isis /// Mr. Tambourine Man /// Simple Twist of Fate /// Blowin' in the Wind /// Mama, You Been on My Mind /// I Shall Be Released /// It's All over Now, Baby Blue /// Love Minus Zero/No Limit /// Tangled Up in Blue /// The Water Is Wide /// It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry /// Oh, Sister /// Hurricane /// One More Cup of Coffee (Valley Below) /// Sara /// Just like a Woman /// Knockin' on Heaven's Door



My Back Pages /// Gotta Serve Somebody /// Down in the Flood /// It's All over Now, Baby Blue /// Most of the Time /// On a Night like This /// Diamond Joe /// Come Una Pietra Scalciata (Like a Rolling Stone) /// One More Cup of Coffee (Valley Below) /// Non Dirle Che Non E' Cosi' (If You See Her, Say Hello) /// Dixie /// Señor (Tales of Yankee Power) /// Cold Irons Bound /// City of Gold /// All I Really Want to Do /// Love Minus Zero/No Limit /// Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again /// Tangled Up in Blue /// Gotta Serve Somebody /// Moonlight /// Cold Irons Bound

The Times They Are A-Changin' /// Spanish Harlem Incident /// Talkin' John Birch Paranoid Blues /// To Ramona /// Who Killed Davey Moore? /// Gates of Eden /// If You Gotta Go, Go Now /// It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding) /// I Don't Believe You (She Acts like We Never Have Met) /// Mr. Tambourine Man /// A Hard Rain's A-Gonna Fall /// Talkin' World War III Blues /// Don't Think Twice, It's All Right /// The Lonesome Death of Hattie Carroll /// Mama, You Been on My Mind /// Silver Dagger /// With God on Our Side /// It Ain't Me, Babe /// All I Really Want to Do



Dylan interprète également en avant-première quelques morceaux de *Bringing It All Back Home* qui laissent entrevoir la révolution électrique à venir. Servi par une voix inimitable et un son chaleureux, il incarne parfaitement cette transition au gré de titres fondateurs du folk-rock comme *Mr. Tambourine Man, Gates of Eden* ou *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding),* hommage sibyllin à Presley. Agé de 23 ans, Dylan fait réellement preuve d'une maturité étonnante, d'une voix claire et dynamique qui chante un répertoire déjà historique. Son interprétation de *The Lonesome Death of Hattie Carroll,* sans doute la plus belle *protest song* de sa carrière aux allures de tragédie brechtienne, est saisissante, tout comme le cinglant *Don't Think Twice, It's All Right*. Dylan se montre ici au sommet de son art de compositeur et d'interprète. Rejoint par Joan Baez sur quatre morceaux, il rayonne comme un prince folk en passe de devenir roi du rock'n'roll. **F. M.**

THE BOOTLEG SERIES, VOLUME 7, NO DIRECTION HOME, THE SOUNDTRACK 2005

Sorte de B.O. étoffée du documentaire de Martin Scorsese, *No Direction Home,* ces vingt-huit titres, inédits ou versions rares de chansons connues, reprennent le fil des *Bootleg Series,* collection d'incunables inaugurée en 1991 et extraits d'une manne dont on n'est pas près de voir l'extinction (en 1988, un Scandinave plutôt monomaniaque nommé Michael Krogsgaard en recensait l'intégralité dans *Master of the Tracks,* ouvrage de 800 pages publié à compte d'auteur). La période sur laquelle s'est concentré le cinéaste (1960-1966) a incité les concepteurs du présent recueil à égrener leurs semences en partant de la capture sonore la plus lointaine – ce *When I Got Troubles* de 1959, jamais entendu auparavant – pour aboutir à l'apothéose électrique de la tournée anglaise où Dylan, flanqué de The Band, entame ce fameux *Like a Rolling Stone* ployant sous les grandes orgues, juste après s'être fait traiter de Judas par un spectateur exalté. De fait, ce que certains amateurs de folk considéraient à l'époque comme une apostasie s'apparente plutôt – à la lumière du parcours chronologique proposé – à la phase la plus spectaculaire d'une métamorphose telle que le rock n'en a plus jamais connu, où une chenille paressant dans le jardin d'autrui (celui de Woody Guthrie et des grands bluesmen) se change en dragon,

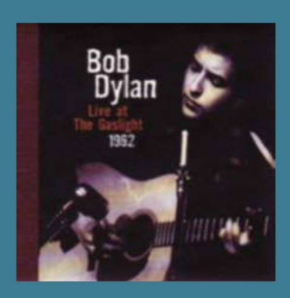
crachant à jet continu le feu profanateur d'une poésie barbare. Cette sélection possède beaucoup de ressources puisqu'elle permet la découverte d'un certain nombre de pépites remontées des basses galeries d'une discographie labyrinthique – dont ce *Sally Gal,* chute "appalachienne" de *The Freewheelin'* –, de réentendre les classiques sous un autre angle (suffocante version live de *Masters of War*), sans rater aucune des étapes importantes de la chrysalide. Comme ce *A Hard Rain's A-Gonna Fall* capté au Carnegie Hall en 1963, moment-clé où le langage change de nature, devient franchement visionnaire, recouvre l'auditoire d'une lumière de foi qui n'est pourtant reliée à l'existence d'aucun dieu. Ou encore ce *Maggie's Farm* désormais historique, saisi au Newport Festival en juillet 1965, instant électrique à bien des égards puisqu'il s'agit de sa première apparition avec un groupe de rock (le Paul Butterfield Blues Band) et que l'atmosphère y est à ce point hostile que Pete Seeger essaie même de couper les câbles d'alimentation à la hache ! Autant d'étincelles qui annoncent le grand incendie de la période *Highway 61/Blonde on Blonde*, reflétée ici par de nombreuses prises alternatives. Cette saison en enfer, point lugubre et culminant du romantisme moderne américain, va enfanter ce que Greil Marcus appelle *"des espèces de spectacles son et lumière sur fond de colère du juste".* Qui, quarante ans après, vous en mettent encore plein la gueule. **F. D.**

When I Got Troubles /// Rambler, Gambler /// This Land Is Your Land /// Song to Woody /// Dink's Song /// I Was Young When I Left Home /// Sally Gal /// Don't Think Twice, It's All Right /// Man of Constant Sorrow /// Blowin' in the Wind /// Masters of War /// A Hard Rain's A-Gonna Fall /// When the Ship Comes In /// Mr. Tambourine Man /// Chimes of Freedom /// It's All over Now, Baby Blue



LIVE AT THE GASLIGHT, 1962 (LIVE) 2005

Beaucoup de pirates contenant des morceaux live joués par Dylan au début des années 1960 au Greenwich Village ont circulé. *Live at the Gaslight,* finalement paru en 2005, regroupe des morceaux joués au café new-yorkais : le chaînon manquant idéal entre les titres et reprises du premier album de Dylan et *The Freewheelin' Bob Dylan.* Au menu : de nombreuses reprises de folk traditionnel mais également des premières versions de *A Hard Rain's A-Gonna Fall* ou *Rocks and Gravel.* Initialement, l'album ne devait être disponible que dans les magasins et sur le site internet de Starbucks. **J. S.**



A Hard Rain's A-Gonna Fall /// Rocks and Gravel /// Don't Think Twice, It's All Right /// Cuckoo /// Moonshiner /// Handsome Molly /// Cocaine /// John Brown /// Barbara Allen /// West Texas



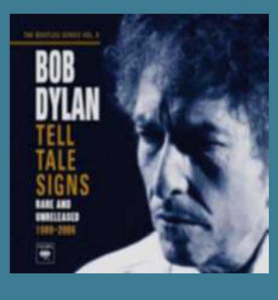
Thunder on the Mountain /// Spirit on the Water /// Rollin' and Tumblin' /// When the Deal Goes Down /// Someday Baby /// Workingman's Blues #2 /// Beyond the Horizon /// Nettie Moore /// The Levee's Gonna Break /// Ain't Talkin'

MODERN TIMES 2006

Comme à son habitude, il ramène tout à la maison : le blues du phonographe, les paraboles bibliques, l'air du temps mais aussi, et c'est plus rare, les fleurs de la romance. Dès *Thunder on the Mountain,* qui ouvre l'album, c'est un peu la même mayonnaise qu'au temps de *Subterranean Homesick Blues* en 1965 : un savoureux mélange fait d'images burlesques *("J'ai les côtes de porc, elle a le pâté en croûte"),* d'apparitions-surprises *("Je pensais à Alicia Keys et ne pouvais retenir mes larmes")* et de questions qui turlupinent *("Tout un chacun doit se demander quel est le problème de ce monde cruel aujourd'hui").* Et comme souvent, s'il est une vérité à dénicher dans l'inventaire perplexe et compulsif que l'absurdité de ces temps modernes inspire au Bob, elle surgit de la musique même. Rockabilly plus swing qu'endiablé, *Thunder on the Mountain* commence par déblayer la route de Memphis, plus précisément celle menant au studio Sun, dont il affirmait dans son autobiographie qu'y furent produits *"les disques les plus forts, les plus édifiants et les plus magistraux jamais réalisés". Modern Times* s'offre ainsi comme un nouvel épisode des aventures de cette fiction incarnée nommée Dylan dans un pays, l'Amérique, où tout est détraqué, où *"même la corruption est corrompue",* où un homme d'âge respectable (65 ans), pour maintenir le cap, ne se fie qu'aux rythmes qu'il chevauche depuis sa jeunesse comme de vieilles mules increvables. Ainsi cette relecture du *Rollin' and Tumblin'* de Muddy Waters, ces échos de Slim Harpo dans *Someday Baby* ou ce *The Levee's Gonna Break* qui, évoquant à demi-mot l'engloutissement de La Nouvelle-Orléans par Katrina, s'abreuve des eaux stagnantes du Delta. Voilà pour le Dylan instinctif, caustique, grivois. Sur *Spirit on the Water* et *Beyond the Horizon,* il se savoure confit en romantisme, fine moustache à la Clark Gable aux lèvres et dans cette voix de nez impayable des rengaines country semblant remonter au temps où ça prenait un mois avant de dégrafer le moindre corsage (huit minutes rien que pour *Spirit*... !). C'est vrai, plus rien ne presse. Lui est désormais hors du temps. Son *Workingman's Blues # 2,* en hommage à Merle Haggard, nous rappelle juste d'où il vient : des villes minières du Nord où la paie est maigre et le mépris épais. Quand *Ain't Talkin',* lugubre ballade de fin de disque au symbolisme élaboré, a le courage de nous dire où il va : vers le cimetière. Pourtant, même à l'heure du crépuscule, le vieux soleil brille et réchauffe encore comme personne. **F. D.**

THE BOOTLEG SERIES, VOLUME 8, TELL TALE SIGNS, RARE AND UNRELEASED 1989-2006 2008

Occupant un bon tiers de ce volume 8 des *Bootlegs Series,* des chutes ou versions alternatives de *Oh Mercy,* un album important. L'opinion générale en avait attribué la réussite à la production de Daniel Lanois. Si la gueule d'atmosphère du son Lanois est indéniable, on mésestimait l'altitude du songwriting de *Oh Mercy* et il fallait qu'un Sufjan Stevens reprenne le splendide *Ring Them Bells* pour qu'on s'en aperçoive. Depuis, on a aussi dévoré les pages magistrales des *Chronicles,* l'autobiographie parcellaire du Zim, où il décrit placidement ses conflits avec Lanois pendant l'enregistrement de l'album, ses magiques virées en moto dans le bayou de Louisiane. Nul doute que Dylan fut inspiré par le Voodoo State, et ça s'entend ici à travers teintes gospel, *talking blues* poisseux ou ballades country *laidback* à la J.J. Cale. Le *swamp,* l'humidité, les saules pleureurs, les légendes vaudoues et la grande maison gothique qui servit de studio ont déteint sur Dylan et sa disposition d'esprit au moins autant que la science sonique de Lanois, pour le meilleur.
Au menu de ce volume 8 figurent aussi des inédits de *Time Out of Mind,* autre production Lanois, quelques live, des pépites folk-blues du répertoire ancestral *(32-20 Blues)* ou encore des extraits inédits de *Modern Times.* Des titres comme *Mississippi* ou *High Water* reprennent une furieuse actualité à la lumière noire des inondations de La Nouvelle-Orléans de 2005. Parfois, Dylan horripile avec son timbre de vieille chèvre asthmatique, et ça, même un fan peut l'admettre. Mais quand il pousse sa voix dans le rouge sur des blues électriques, ou quand il la repose dans le bleu de graves sans effort, il remue vraiment.
Evidemment, on peut très bien n'entendre ici qu'une simple compile de l'histoire de la musique américaine au XXe siècle, ce qui n'est déjà pas rien. Et c'est ainsi que Dylan lui-même aimerait qu'on l'écoute, simple chanteur américain parmi d'autres. Mais qu'il le veuille ou non, il n'est pas un bluesman lambda mais Bob Dylan, le type qui a changé la face du rock et de la culture mondiale dans les années 1960. C'est ce qu'on entend ici : du rock, du blues, du folk banals, mais chantés par un mythe vivant. Une voix humaine, fragile, vieillissante, mais aussi une voix qui charrie l'Histoire. Dylan, où l'éternel talmudiste des tables de la loi de la musique américaine. **S. K.**



Mississippi /// Most of the Time /// Dignity /// Someday Baby /// Red River Shore /// Tell Ol' Bill /// Born in Time /// Can't Wait /// Everything Is Broken /// Dreamin' of You /// Huck's Tune /// Marchin' to the City /// High Water (For Charley Patton) /// Mississippi /// 32-20 Blues /// Series of Dreams /// God Knows /// Can't Escape from You /// Dignity /// Ring Them Bells /// Cocaine Blues /// Ain't Talkin' /// The Girl on the Greenbriar Shore /// Lonesome Day Blues /// Miss the Mississippi /// The Lonesome River /// Cross the Green Mountain

TOGETHER THROUGH LIFE 2009

Dans le rock, il y a deux écoles de vie. Le collège Robert Johnson, où l'on meurt tôt avec un diplôme de mythologie éternelle, comme l'ont fait Janis, Brian, Jimi, Jim, Elvis, John ou Kurt. Et puis le lycée Muddy Waters, où l'on vieillit lentement comme un vin de garde, avec plus ou moins de grâce, comme le font Mick et Keith, Iggy, Bruce et Neil. Bob Dylan est de cette seconde école, où un parcours musical se mesure à l'aune d'une vie complète. Et quand cette vie en musique est de l'ampleur et à l'impact de celle de Dylan, on continue de prêter une oreille à ses disques, malgré l'infernale accélération du monde.
La bande de bons vieux crocodiles réunis autour de l'icône (Mike Campbell, David Hidalgo, Tony Garnier…) déroule un blues-rock compétent et décontracté, parfois parfumé d'accordéon et de mandolines, exhalant de délicats effluves de bayou ou latinos. Comme souvent, Dylan laboure dans les deux sens la route Memphis-New Orleans, matrice du rock. Les textes ne vont pas non plus tutoyer les cimes rimbaldo-ginsbergiennes du Dylan des sixties. Tout au plus note-t-on un possible regard vers la mort dans *Beyond Here Lies Nothin'* ("Au-delà d'ici, il n'y a rien"), éventuelle suite à *Knockin' on Heaven's Door*.
L'essentiel de cet album est ailleurs. Dans la voix. Bien sûr, il y a toujours ces inflexions de grand-mère tubarde ou de chèvre aphteuse qui agacent tant de monde, jusqu'aux dylanophiles certifiés de mon genre. Mais le timbre est aussi grave, profond, rageur, parfois au bord de l'essoufflement, incarnant la dernière ligne droite d'un bonhomme qui porte en lui, malgré ses dénégations, toute l'histoire du rock. La force de ce disque est là. **S. K.**



Beyond Here Lies Nothin' /// Life Is Hard /// My Wife's Home Town /// If You Ever Go to Houston /// Forgetful Heart /// Jolene /// This Dream of You /// Shake Shake Mama /// I Feel a Change Comin' On /// It's All Good

CHRISTMAS IN THE HEART 2009

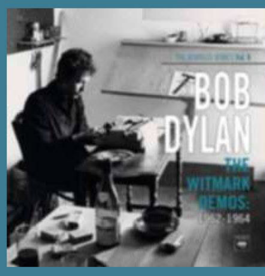
Serait-ce là l'album le plus étrange de la disco Dylan ? Comment concevoir que l'homme de *Like a Rolling Stone* ait pu se livrer à l'exercice le plus familialiste et galvaudé de la chanson américaine : le *Christmas album* ? En fait, c'est très concevable, d'abord parce que Dylan avait déjà commis des choses plus loufoques et inattendues, comme ses albums chrétiens. Ensuite parce que des génies comme Phil Spector se sont voués à cet exercice, avec bonheur. Dylan fait frémir dès la pochette : une peinture ultra-kitsch, entre Noël scout et conte yiddish, qui ferait passer les portraitistes de la place du Tertre pour des émules de Rembrandt. Le disque est plus rassurant, écoutable à défaut d'être génial. Dylan y reprend quelques classiques du genre *(Here Comes Santa Claus, Winter Wonderland, Little Drummer Boy…),* entre folk façon *Seeger sessions* et crooning de crèche qu'il maltraite de sa voix éraillée par 70 ans de vie dont 50 de brameur de blues.
Au final, un album pas plus étrange que d'autres : le chanteur s'acquitte de l'exercice sérieusement, sans ironie, mais avec toute son idiosyncrasie. **S. K.**



Here Comes Santa Claus /// Do You Hear What I Hear? /// Winter Wonderland /// Hark the Herald Angels Sing /// I'll Be Home for Christmas /// The Little Drummer Boy /// The Christmas Blues /// O' Come All Ye Faithful (Adeste Fideles) /// Have Yourself a Merry Little Christmas /// Must Be Santa /// Silver Bells /// The First Noel /// Christmas Island /// The Christmas Song /// O Little Town of Bethlehem

THE BOOTLEG SERIES, VOLUME 9, THE WITMARK DEMOS, 1962-1964 2010

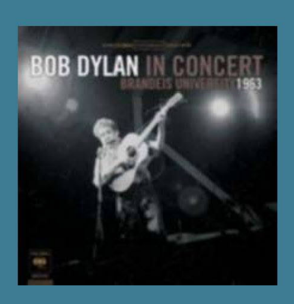
The Witmark Demos propose des enregistrements du début des 60's se partageant entre inédits et versions alternatives de chansons déjà connues, ainsi que des *bootlegs,* entre folk décharnés et *talking blues,* pour poursuivre la genèse d'un mythe musical. **S. K.**



Man on the Street /// Hard Times in New York Town /// Poor Boy Blues /// Ballad for a Friend /// Rambling, Gambling Willie /// Talking Bear Mountain Picnic Massacre Blues /// Standing on the Highway /// Man on the Street /// Blowin' in the Wind /// Long Ago, Far Away /// A Hard Rain's A-Gonna Fall /// Tomorrow Is a Long Time /// The Death of Emmett Till /// Let Me Die in My Footsteps /// Ballad of Hollis Brown /// Quit Your Low Down Ways /// Baby, I'm in the Mood for You /// Bound to Lose, Bound to Win /// All Over You /// I'd Hate to Be You on That Dreadful Day /// Long Time Gone /// Talkin' John Birch Paranoid Blues /// Masters of War /// Oxford Town /// Farewell /// Don't Think Twice, It's All Right /// Walkin' Down the Line /// I Shall Be Free /// Bob Dylan's Blues /// Bob Dylan's Dream /// Boots of Spanish Leather /// Girl from the North Country /// Seven Curses /// Hero Blues /// Whatcha Gonna Do? /// Gypsy Lou /// Ain't Gonna Grieve /// John Brown /// Only a Hobo /// When the Ship Comes In /// The Times They Are A-Changin' /// Paths of Victory /// Guess I'm Doing Fine /// Baby, Let Me Follow You Down /// Mama, You Been on My Mind /// Mr. Tambourine Man /// I'll Keep It with Mine

BOB DYLAN IN CONCERT, BRANDEIS UNIVERSITY 1963 (LIVE) 2011

Un live enregistré lors d'un festival folk à Waltham, dans le Massachusetts, le 10 mai 1963. **S. K.**

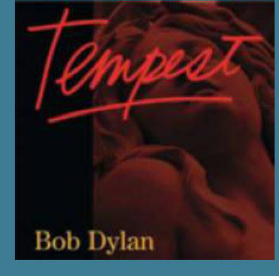


Honey, Just Allow Me One More Chance /// Talkin' John Birch Paranoid Blues /// Ballad of Hollis Brown /// Talkin' World War III Blues /// Bob Dylan's Dream /// Talking Bear Mountain Picnic Massacre Blues

TEMPEST 2012

Le titre *Tempest* vient de l'avant-dernière chanson de l'album, une longue ballade country écrite d'après l'histoire du *Titanic.* Faut-il comprendre que l'enroué roué se pose ici en chef d'orchestre du navire, riant dans les ténèbres et chantant sous la pluie ? Oui. Ne pas compter sur Dylan pour offrir un avenir à la musique. L'album est mitonné dans les vieux pots cabossés mais insubmersibles : western swing, country, rhythm'n'blues, boogie à papa, folk séculaire. Dylan a atteint l'âge de ces musiques, complètement raccord, et ça s'entend. D'entrée, avec la délicieuse chanson ferroviaire *Duquesne Whistle,* on comprend qu'il a retrouvé le goût des voyages épiques dans les mythologies américaines. Pas question de rester à quai, ni de céder à l'avachissement. Avant de passer devant le micro, Dylan ne s'est pas raclé la gorge, ni mouché le nez. D'ailleurs, ce n'était pas un micro, mais la grille d'un barbecue. Il a rarement aussi bien mal chanté que sur ce disque, la voix-instrument entre graillon et limon, douce, grasse et cramée, à la Louis Armstrong parfois. On n'est pas loin non plus du type qui vieillit le mieux dans l'histoire du rock, Tom Waits. Ses musiciens jouent comme si l'électricité venait d'être inventée. Sans effort, en évitant les clichés, en redonnant vigueur et agilité à ces musiques plus qu'arthritiques.
Les chansons roulent toutes seules, comme une vieille bagnole sur une route de campagne, comme dans les anciens disques de Dylan. Les dylanophiles salueront cet album comme un nouveau classique inespéré. Et les plus jeunes se diront qu'il est temps de rêver d'un prochain Dylan produit par Jack White. **S. D.**

Duquesne Whistle /// Soon After Midnight /// Narrow Way /// Long and Wasted Years /// Pay in Blood /// Scarlet Town /// Early Roman Kings /// Tin Angel /// Tempest /// Roll on John





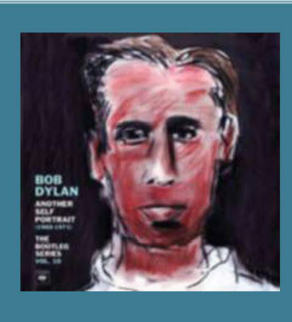
Dylan en 1967 © New York-World Telegram & Sun Newspaper Photograph Collection/Library of Congress

THE BOOTLEG SERIES, VOLUME 10, ANOTHER SELF PORTRAIT, 1969-1971 2013

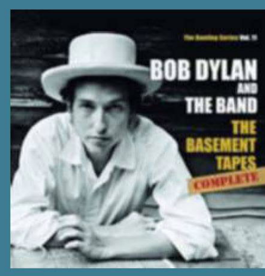
Lire p. 52.

THE BOOTLEG SERIES, VOLUME 11, THE BASEMENT TAPES COMPLETE 2014

Tout a commencé au début de l'été 1967, quand quatre musiciens canadiens prirent l'habitude de se réunir dans le sous-sol de la maison de l'un d'eux à West Saugerties, près de Woodstock, avec une icône en piteux état, un certain Bob Dylan. Se relevant tout juste d'un accident de moto et, plus grave, d'une tournée avec les musicos en question au cours de laquelle on l'avait conspué pour être passé à l'électricité (autant dire passé à l'ennemi pour le milieu du folk intégriste), ces veillées de convalescence commencèrent avec un pot-pourri de chansons empruntées à d'autres – Hank Williams, Johnny Cash, Pete Seeger... Jusqu'au moment où, l'alchimie opérant, ces petits raouts sans prétention se transformèrent en grand geste rédempteur dans une Amérique en pleine crise morale avec une guerre au Viêtnam qui s'éternisait et des émeutes raciales qui éclataient un peu partout. Longtemps restées clandestines, ou vendues sous le manteau comme bootleg, les fameuses *Basement Tapes* ont ensuite connu une sortie digest sous la forme d'un double album en 1975.
Les voici rassemblées dans leur intégralité et par ordre chronologique (soit environ 130 morceaux, dont certains, comme *Tears of Rage* ou *I Shall Be Released,* sont devenus des classiques depuis) dans un somptueux coffret accompagné d'un livre de photos vintage. Ce que Dylan et les futurs membres de The Band réalisent là, c'est la matrice de ce que l'on nommera plus tard Americana, cette quête éperdue vers une authenticité et des valeurs disparues, dans un *"mélange de ferveur et de gaieté profane",* comme l'écrira le dylanologue Greil Marcus. Quelque chose comme le premier acte de décroissance musicale probant en plein délire psychédélique. **F. D.**



Went to See the Gypsy /// Little Sadie /// Pretty Saro /// Alberta #3 /// Spanish Is the Loving Tongue /// Annie's Going to Sing Her Song /// Time Passes Slowly #1 /// Only a Hobo /// Minstrel Boy /// I Threw It All Away /// Railroad Bill /// Thirsty Boots /// This Evening So Soon /// These Hands /// In Search of Little Sadie /// House Carpenter /// All the Tired Horses /// If Not for You /// Wallflower /// Wigwam /// Days of '49 /// Working on a Guru /// Country Pie /// I'll Be Your Baby Tonight /// Highway 61 Revisited /// Copper Kettle /// Bring Me a Little Water /// Sign on the Window /// Tattle O'Day /// If Dogs Run Free /// New Morning /// Went to See the Gypsy /// Belle Isle /// Time Passes Slowly #2 /// When I Paint My Masterpiece



Edge of the Ocean /// My Bucket's Got a Hole in It /// Roll on Train /// Mr. Blue /// Belshazzar /// I Forgot to Remember to Forget /// You Win Again /// Still in Town /// Waltzing with Sin /// Big River (Take 1)/// Big River (Take 2) /// Folsom Prison Blues /// Bells of Rhymney /// Spanish Is the Loving Tongue /// Under Control /// Ol' Roison the Beau /// I'm Guilty of Loving You /// Cool Water /// The Auld Triangle /// Po' Lazarus /// I'm a Fool for You (Take 1) /// I'm a Fool for You (Take 2) /// Johnny Todd /// Tupelo /// Kickin' My Dog Around /// See You Later Allen Ginsberg (Take 1) /// See You Later Allen Ginsberg (Take 2) /// Tiny Montgomery /// Big Dog /// I'm Your Teenage Prayer /// Four Strong Winds /// The French Girl (Take 1) /// The French Girl (Take 2) /// Joshua Gone Barbados /// I'm in the Mood /// Baby Ain't That Fine /// Rock, Salt and Nails /// A Fool Such As I /// Song for Canada /// People Get Ready /// I Don't Hurt Anymore /// Be Careful of Stones That You Throw /// One Man's Loss /// Lock Your Door /// Baby, Won't You Be My Baby /// Try Me Little Girl /// I Can't Make It Alone /// Don't You Try Me Now /// Young But Daily Growing /// Bonnie Ship the Diamond /// The Hills of Mexico /// One for the Road /// I'm Alright /// Million Dollar Bash (Take 1) /// Million Dollar Bash (Take 2) /// Yea! Heavy and a Bottle of Bread (Take 1) /// Yea! Heavy and a Bottle of Bread (Take 2) /// I'm Not There /// Please Mrs. Henry /// Crash on the Levee (Down in the Flood) /// Crash on the Levee (Take 2)/// Lo and Behold! (Take 1) /// Lo and Behold! (Take 2) /// You Ain't Goin' Nowhere (Take 1) /// You Ain't Goin' Nowhere" (Take 2) /// I Shall Be Released (Take 1) /// I Shall Be Released (Take 2) /// This Wheel's on Fire /// Too Much of Nothing (Take 1) /// Too Much of Nothing (Take 2) /// Tears of Rage (Take 1) /// Tears of Rage (Take 2) /// Tears of Rage (Take 3) /// Quinn the Eskimo (Take 1) /// Quinn the Eskimo (Take 2) /// Open the Door Homer (Take 1) /// Open the Door Homer (Take 2) /// Open the Door Homer (Take 3) /// Nothing Was Delivered (Take 1) /// Nothing Was Delivered (Take 2) /// Nothing Was Delivered (Take 3) /// All American Boy /// Sign on the Cross /// Odds and Ends (Take 1) /// Odds and Ends (Take 2) /// Get Your Rocks Off /// Clothes Line Saga (Answer to Ode) /// Apple Suckling Tree (Take 1) /// Apple Suckling Tree (Take 2) /// Don't Ya Tell Henry /// Bourbon Street /// Blowin' in the Wind /// One Too Many Mornings /// A Satisfied Mind /// It Ain't Me, Babe /// Ain't No More Cane (Take 1) /// Ain't No More Cane (Take 2) /// My Woman She's A-Leavin' /// Santa-Fe /// Mary Lou, I Love You Too /// Dress It Up, Better Have It All /// Minstrel Boy /// Silent Weekend /// 900 Miles from My Home /// Wildwood Flower /// One Kind Favor /// She'll Be Coming 'Round the Mountain /// It's the Flight of the Bumblebee /// Wild Wolf /// Goin' to Acapulco /// Gonna Get You Now /// If I Were a Carpenter /// Confidential /// All You Have to Do Is Dream (Take 1) /// All You Have to Do Is Dream (Take 2) /// 2 Dollars and 99 Cents /// Jelly Bean /// Any Time /// Down by the Station /// Hallelujah, I've Just Been Moved /// That's the Breaks /// Pretty Mary /// Will the Circle Be Unbroken? /// King of France /// She's On My Mind Again /// Goin' Down the Road Feeling Bad /// On a Rainy Afternoon /// I Can't Come In with a Broken Heart /// Next Time on the Highway /// Northern Claim /// Love Is Only Mine /// Silhouettes /// Bring It On Home /// Come All Ye Fair and Tender Ladies /// The Spanish Song (Take 1) /// The Spanish Song (Take 2) /// 900 Miles from My Home/ Confidential

SHADOWS IN THE NIGHT 2015

Pour son trente-sixième album, Bob Dylan chante Sinatra. Mais pas comme Sinatra. Il reprend à son rythme des standards jadis chantés par le crooner impérial. *Shadows in the Night,* c'est le calme après *Tempest,* son bon album guilleret de 2012. Un disque à remonter le temps, en commençant par le ralentir – et ce n'est pas une mauvaise idée. Un album de ballades éternelles, dont la grâce incontestable doit beaucoup à ses musiciens. Un petit quintet (guitares, pedal-steel, contrebasse parfois jouée à l'archet, percussions subliminales) de jazz pour chanteur, additionné de quelques cuivres d'alcôve. Des musiciens qui égrènent la musique plus qu'ils ne la jouent. Ces dix chansons ont été enregistrées en studio dans les conditions du live, et dans l'ordre de leur apparition sur le disque. Dans les arrangements, la veille magie qu'on croyait perdue depuis Louis Armstrong, ce mélange savant de sophistication et d'évidence. Les gars jouent sur du velours moiré. Dylan n'a plus qu'à y poser sa voix, du coup adoucie et languide, de moins en moins astringente. Rien que pour les vingt premières secondes modestement majestueuses de *That Lucky Old Sun,* Dylan a eu raison d'enregistrer ce disque. **S. D.**



I'm a Fool to Want You /// The Night We Called It a Day /// Stay with Me /// Autumn Leaves /// Why Try to Change Me Now /// Some Enchanted Evening /// Full Moon and Empty Arms /// Where Are You? /// What'll I Do /// That Lucky Old Sun

THE BOOTLEG SERIES, VOLUME 12, THE CUTTING EDGE, 1965-1966 2015

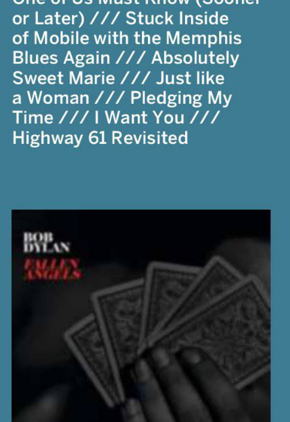
Lire p. 58.



Love Minus Zero/No Limit /// I'll Keep It with Mine /// Bob Dylan's 115th Dream /// She Belongs to Me /// Subterranean Homesick Blues /// Outlaw Blues /// On the Road Again /// Farewell, Angelina /// If You Gotta Go, Go Now /// You Don't Have to Do That /// California /// Mr. Tambourine Man /// It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry /// Like a Rolling Stone (Take 5) /// Like a Rolling Stone (Take 11) /// Sitting on a Barbed Wire Fence /// Medicine Sunday /// Desolation Row (Take 2) /// Desolation Row (Take 1) /// Tombstone Blues /// Positively 4th Street /// Can You Please Crawl Out Your Window? (Take 1) /// Just like Tom Thumb's Blues /// Highway 61 Revisited /// Queen Jane Approximately /// Visions of Johanna /// She's Your Lover Now /// Lunatic Princess /// Leopard-Skin Pill-Box Hat /// One of Us Must Know (Sooner or Later) /// Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again /// Absolutely Sweet Marie /// Just like a Woman /// Pledging My Time /// I Want You /// Highway 61 Revisited

FALLEN ANGELS 2016

Il est 2 heures du mat au bar des Crooners, il ne reste plus que quelques serveurs et clients fatigués, les derniers verres se vident, une ultime cigarette, et le vieux Bob remet une tournée. Comme pour la précédente, il ressert de grandes lampées du répertoire américain, ces chansons signées Johnny Mercer, Hoagy Carmichael, Jimmy Van Heusen, chantées naguère par Sinatra. Dylan reprenant Frankie, c'est comme si Houellebecq revisitait Céline ou si Pialat tentait un remake de Renoir (d'ailleurs ils l'ont fait, indirectement), un dialogue de monument à monument.
Pendant longtemps, le Zim chantait mal, mais depuis dix ans, il faut en finir avec ce cliché : sa voix a pris une tessiture bluesy, nicotinée, doucement âpre, chargée de vécu et de toutes les strates musicales américaines, qui convient parfaitement à ces chansons du creux de la nuit, ces confidences des *"wee wee hours of the morning"*. Dans l'hiver de sa vie, le plus grand auteur de chansons du XXe siècle laisse tomber la plume pour ne garder que le masque du crooner qui a tout connu – et ça lui va comme un gant. Derrière, les complices habituels (Charlie Sexton, Tony Garnier, Stu Kimball...) assurent les yeux grands fermés, tout en humilité, délicatesse et précision. *Fallen Angels* n'est certes pas *Blonde on Blonde,* juste le disque parfait d'un type de 75 piges qui n'a plus rien à prouver après avoir tout réinventé et qui sait mieux que tout le monde où est le cool. 3 heures du mat, on va fermer. Merci pour tout, vieux Bob. **S. K.**



Young at Heart /// Maybe You'll Be There /// Polka Dots and Moonbeams /// All the Way /// Skylark /// Nevertheless /// All or Nothing at All /// On a Little Street in Singapore /// It Had to Be You /// Melancholy Mood /// That Old Black Magic /// Come Rain or Come Shine

THE 1966 LIVE RECORDINGS (LIVE) 2016

Coffret à paraître le 11 novembre 2016.



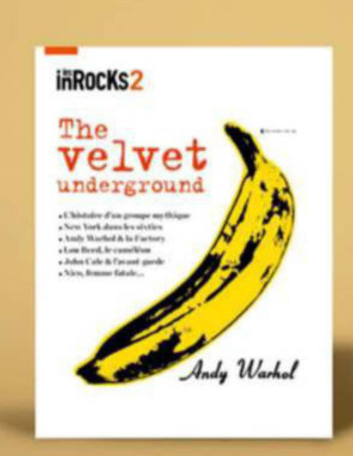
Discographie réalisée par Stéphane Deschamps, Francis Dordor, Gilles Dupuy, Serge Kaganski, Christian Larrède, Florent Mazzoleni, Gilles Renault & Johanna Seban.


les inRocKs2
AC/DC

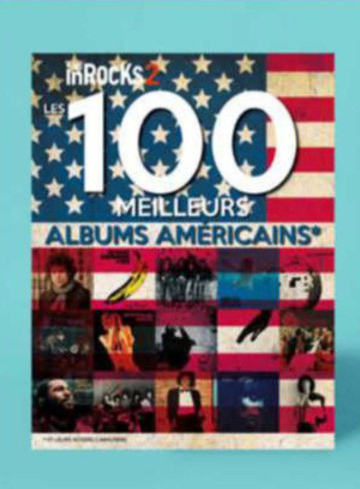

les inRocKs2
Hors série
David
Bowie
immortel

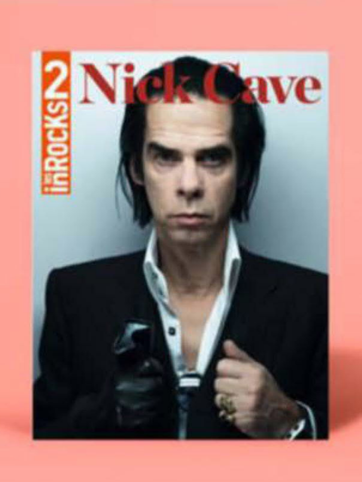

hors série
les inRocKs
LES
100
MEILLEURS
ALBUMS ANGLAIS*

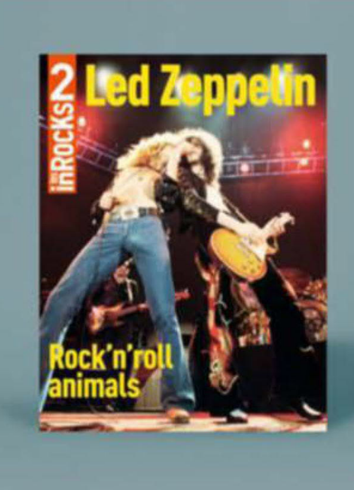

hors série
les inRocKs
1966
l'année qui bouleversa la musique
les tubes de l'année
'66


les inRocKs2
The velvet underground
Andy Warhol


les inRocKs2
Les étoiles filantes du rock
Amy Winehouse
Kurt Cobain
Brian Jones
Jim Morrison
Sid Vicious
Janis Joplin
Tupac
Jimi Hendrix
Ian Curtis
Buddy Holly
Otis Redding
Jeff Buckley


les inRocKs2
LES
100
MEILLEURS
ALBUMS AMÉRICAINS*


les inRocKs 2
Nick Cave


les inRocKs 2
Led Zeppelin
Rock'n'roll animals

LIVRES

La République invisible, Bob Dylan et l'Amérique clandestine de Greil Marcus (Denoël X-trême, 2001)
Le plus connu des écrits de Marcus sur Dylan : à travers l'enregistrement des *Basement Tapes,* le journaliste et écrivain américain voit l'image d'une société souterraine.

Tarantula de Bob Dylan (Hachette, 2001)
Recueil de poèmes et prose de Dylan écrits entre 1964 et 1966, puis publiés aux Etats-Unis en 1971.

Bob Dylan de Silvain Vanot (Librio Musiques, 2001)
De son enfance dans le Minnesota jusqu'à sa tournée toujours en cours *The Never Ending Tour,* toute la carrière de Dylan.

Bob Dylan, épitaphes 11 de Stéphane Koechlin (Flammarion, 2004)
En se concentrant sur le texte *11 Outlined Epitaphs* (paru sur la pochette de son troisième album) et sur *Tarantula,* Stéphane Koechlin explore l'univers dylanien.

Bob Dylan, l'album 1956-1966 (Fayard, 2005)
En textes et en images, les premières années de la carrière de Dylan : paroles de chansons manuscrites, photographies inédites et tout un cortège de documents détachables. Un très beau recueil.

Chroniques, volume 1 de Bob Dylan (Fayard, 2005)
Lire p. 24.

Rolling Thunder, sur la route avec Bob Dylan de Sam Shepard (Naïve, 2005)
Acteur et témoin de la *Rolling Thunder Revue* de Dylan en 1975, Sam Shepard raconte cette tournée mythique qui réunissait notamment Joni Mitchell, Joan Baez et Allen Ginsberg.

Dylan, portraits & témoignages (Tournon, 2006)
Traduit en français, un très beau livre qui regroupe les meilleurs articles consacrés à Bob Dylan dans *Mojo* et *Q*. En prime, de magnifiques photos.

Bob Dylan au fil des albums (1962-2001) d'Anthony Varesi (Triptyque, 2006)
Les albums de Dylan analysés depuis le premier disque, en 1962, jusqu'à *Love and Theft,* en 2001.

Like a Rolling Stone, Bob Dylan à la croisée des chemins de Greil Marcus (Points, 2007)
Parution en poche de ce livre de Marcus qui, cette fois, se concentre sur la chanson *Like a Rolling Stone* de Dylan : un événement des sixties.

Bob Dylan une biographie de François Bon (Albin Michel, 2007)
Lire p. 32.

Dylan par Dylan – Interviews 1962-2004 (Bartillat, 2007)
Recueil d'entretiens rares accordés par Dylan : à *Playboy* en 1966, à *Rolling Stone* ou aux écrivains comme Sam Shepard, A.J. Weberman ou Robert Shelton...

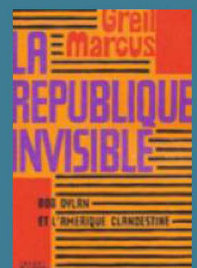
Bob Dylan Revisited Collectif (Delcourt, 2008)
Treize dessinateurs rendent hommage aux chansons de Dylan.

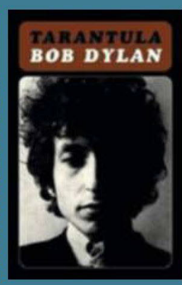
Figures de Bob Dylan de Nicolas Rainaud (Le Mot et le Reste, 2009)
Un portrait qui croise musique, texte et écrits autobiographiques.

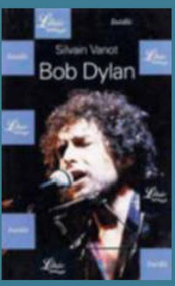
Le Temps des possibles, Greenwich Village, les années 1960 de Suze Rotolo (Naïve, 2009)
Les mémoires de la muse de Dylan période Greenwich Village.

Bob Dylan, 100 chansons de légende, photos, histoires, partitions de Peter Doggett (White Star, 2010)
Cent chansons avec partitions, paroles et anecdotes sur chacune.

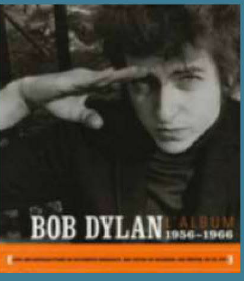
Bob Dylan, le country rock et autres Amériques de François Ducray (Le Castor Astral, 2011)
L'histoire du country rock

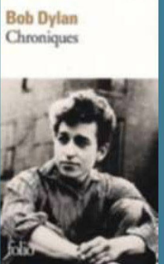


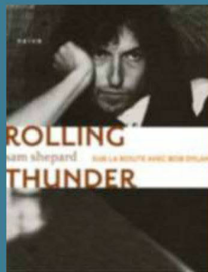


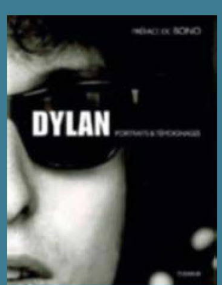


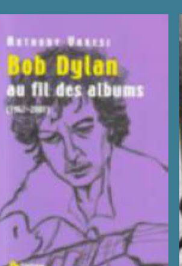


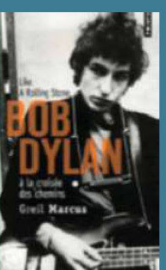


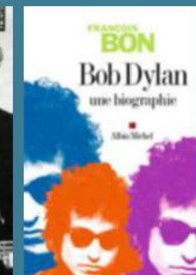


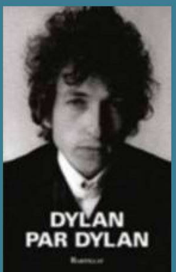


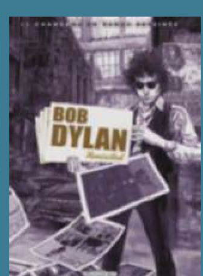


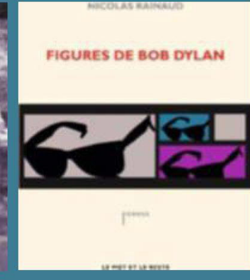


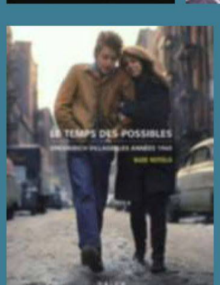


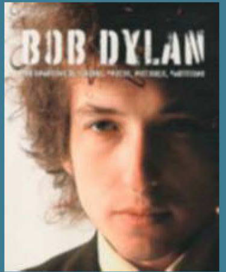


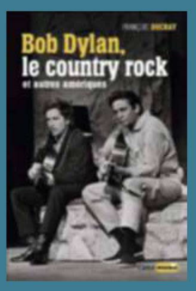


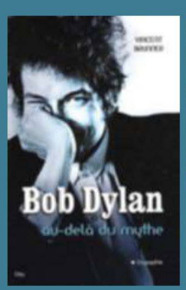






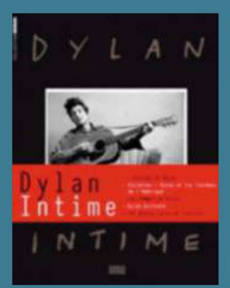


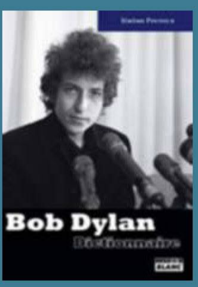


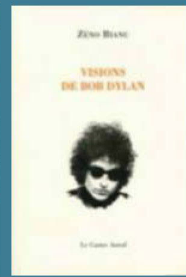


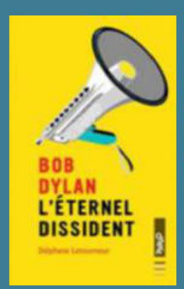


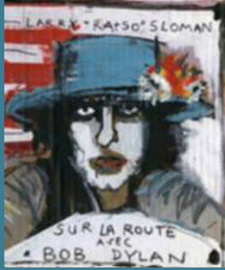




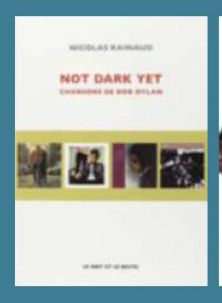


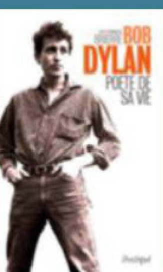


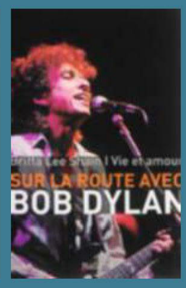


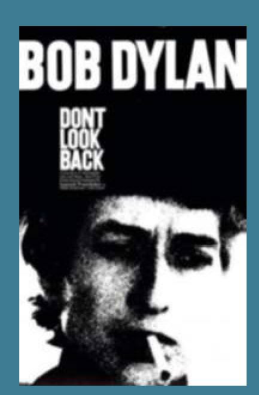


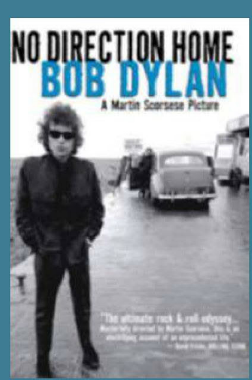


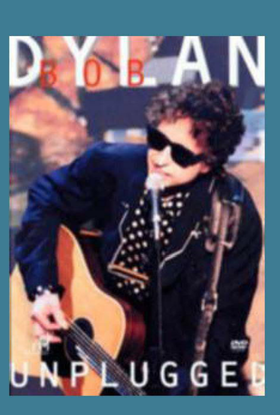


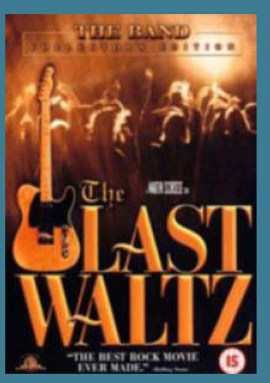


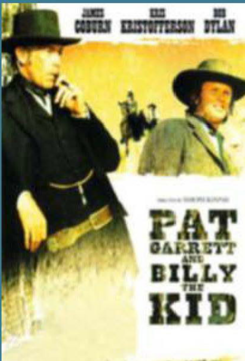


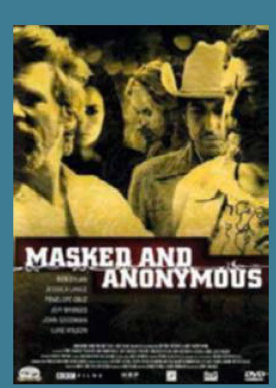












avec Bob Dylan en point de départ.

Bob Dylan, au-delà du mythe de Vincent Brunner (City Edition, 2011)
Le parcours de l'homme au-delà des chansons et de la musique.

La Ballade de Bob Dylan de Daniel Mark Epstein (Robert Laffont, 2011)
Un portrait de Dylan par le prisme de quatre concerts-clés en 1963, 1974, 1997 et 2009.

Et puis un jour j'ai entendu Bob Dylan d'Alain Rémond (JBZ & CIE, 2011)
Un essai sur l'effet que Dylan a produit sur l'auteur.

Dylan intime de Pierre-Jean Crittin et Franck Fatalot (Consart Editions, 2012)
Comment s'est construit le mythe Dylan.

Bob Dylan, dictionnaire de Jérôme Pintoux (Camion Blanc, 2013)
Un dictionnaire qui explore les textes des chansons.

Visions de Bob Dylan de Zéno Bianu (Le Castor Astral, 2014)
La trajectoire de Dylan retracée poétiquement.

Bob Dylan, l'éternel dissident de Stéphane Letourneur (Oslo, 2014)
Les grandes étapes de la vie de Dylan.

Sur la route avec Bob Dylan de Larry Sloman (Les Fondeurs de Briques, 2015)
Bob Dylan en tournée en 1975, suivi par un journaliste de *Rolling Stone*.

Bob Dylan la totale de Philippe Margotin et Jean-Michel Guesdon (Chêne, 2015)
Les 492 chansons de Dylan passées au crible. Passionnant.

Not Dark Yet, chansons de Bob Dylan de Nicolas Rainaud (Le Mot et le Reste, 2015)
Un guide sur l'intégralité du répertoire de Dylan.

Bob Dylan, poète de sa vie de Jean-Dominique Brierre (Archipel, 2016)
Un portrait brossé à partir d'interviews et de *Chroniques*.

Vie et amour, sur la route avec Bob Dylan de Britta Lee Shain (Balland, 2016)
Un portrait par une ancienne petite amie de Dylan des années 1980.

DVD

Don't Look Back de D.A. Pennebaker (Columbia, 2012)
Fantastique documentaire retraçant la tournée anglaise de Dylan en 1965 et son passage à l'électrique. Lire p. 36.

No Direction Home de Martin Scorsese (Paramount, 2005)
Martin Scorsese réalise un incroyable film fleuve sur Bob Dylan : où l'on découvre toutes les figures mais aussi tous les mystères de l'artiste. Lire p. 40.

Bob Dylan, MTV Unplugged (Sony BMG, 2013)
Accompagné d'un groupe acoustique, Dylan se prête au jeu de l'émission phare de MTV du début des années 1990. Pas moins de huit morceaux sur onze ont été écrits au cours de l'âge d'or dylanien.

The Last Waltz de Martin Scorsese (MGM, 2003)
Réalisé par Scorsese, *The Last Waltz* retranscrit le dernier concert donné par The Band le 25 novembre 1976. On y croise Joni Mitchell, Eric Clapton, Ringo Starr, Ron Wood, Ronnie Hawkins et... Bob Dylan.

Pat Garrett et Billy the Kid de Sam Peckinpah (Warner, 2006)
Sam Peckinpah filme la poursuite du policier Pat Garrett et du bandit Billy the Kid, autrefois amis. Dylan joue Alias, un ami de Billy.

Masked and Anonymous de Larry Charles (Lancaster, 2008)
Dylan interprète le musicien Jack Fate, tout juste sorti de prison pour donner un dernier concert et réconcilier la population dans un pays en proie à une guerre civile.

Sélection réalisée par Anne-Claire Norot & Johanna Seban.

24 mai 1941. Naissance de Robert Allen Zimmerman à Duluth, Minnesota, USA. **1950-1953.** Guerre de Corée, exécution des Rosenberg pour espionnage contre les Etats-Unis. **1952.** *Anthology of American Folk Music* d'Harry Smith – coffret pirate d'enregistrements des années 1920 à 1940 ayant permis le revival folk dès 1950. Enorme influence de Dylan. **1954.** Chante à sa cérémonie de bar-mitsvah. **1955-1959.** Réalise ses premières demos et joue avec un groupe, les Golden Chords. **1959-1960.** S'inscrit à l'université de Minneapolis et donne ses premiers concerts dans des cafés. Trois ans après la publication de *Sur la route* de Kerouac, Dylan part en voyage (Denver, Chicago). **1961.** Arrivée à New York. Dylan rend visite à Woody Guthrie à l'hôpital. Il rencontre Fred Neil et Dave Van Ronk, et donne son premier concert dans une salle de spectacles, le Carnegie Chapter Hall. **1962-1963.** Zimmerman devient Dylan et publie son premier album chez CBS, Bob Dylan, rapidement suivi de *The Freewheelin'*. La même année, 250 000 personnes défilent pour la liberté dans les rues de Washington. Kennedy est assassiné. **1964.** Rencontre les Beatles et les initie aux drogues. Les Etats-Unis bombardent le Viêtnam du Nord. Avec *The Times They Are A-Changin',* Dylan devient malgré lui le porte-parole de la nouvelle génération. **1965.** Le film *Don't Look Back,* réalisé par D.A. Pennebaker, relate sa tournée en Angleterre. On y découvre la célèbre vidéo de *Subterranean Homesick Blues* et un Dylan moqueur, ostensiblement agacé par les médias. La même année, alors que la version de *Mr. Tambourine Man* des Byrds est numéro 1 au hit-parade, Dylan fait sa révolution : il casse son image de chanteur mi boy-scout, mi-néofolk et donne son premier concert électrique au festival de Newport. Le révolté *Like a Rolling Stone* entre directement en deuxième position des charts américains. **1966.** Dylan est traité de Judas par ses fans. Dylan compose *Blonde on Blonde,* considéré comme son chef-d'œuvre absolu. Il se blesse dans un accident de moto. Les rumeurs le disent mort, il se retire de la vie publique. **1967.** Décès d'Otis Redding et de Woody Guthrie. **1969.** L'année de la disparition de Brian Jones, Dylan enregistre avec Johnny Cash et boude le festival de Woodstock. Opposition à la guerre du Viêtnam aux Etats-Unis : révoltes étudiantes, 448 universités en grève. **1970-1971.** Dylan publie *Self Portrait* et un recueil de prose et poèmes, *Tarantula*. Il participe au concert pour le Bangladesh, aux côtés de George Harrison, Eric Clapton, etc. **1975.** Parution de *Blood on the Tracks*. Dylan y évoque son divorce avec sa femme, Sara Lownds. Loin des stades, il participe ensuite à une tournée intimiste, la *Rolling Thunder Revue,* aux côtés de Joan Baez, Joni Mitchell et Roger McGuinn. La même année sont publiées les *Basement Tapes,* une compilation de chansons enregistrées huit ans plus tôt, à l'écart du public. Parmi ces "chansons du sous-sol", de nombreux inédits enregistrés en 1967 avec The Band. **1976.** Dylan participe au concert *The Last Waltz* avec The Band, devant la caméra de Martin Scorsese. **1979.** Dylan choque ses fans en se convertissant au christianisme. Il entame une trilogie chrétienne avec l'album *Slow Train Coming,* suivi plus tard de *Saved* (1980) et *Shot of Love* (1981). **1982.** Dylan se reconvertit au judaïsme et fréquente un temps la secte juive des Loubavitch. **1980-1987.** Série de mauvais albums *(Knocked Out Loaded, Down in the Groove)* et concerts médiocres (*Live Aid* en 1985). **1988.** Début du *Never Ending Tour*. **1989.** Parution de *Oh Mercy,* produit par Daniel Lanois. 1997. Concert au Congrès eucharistique mondial à Bologne, en présence du pape. **1991-2002.** Parution de *The Bootleg Series* comprenant trois albums truffés d'inédits et deux live enregistrés lors de la *Rolling Thunder Revue* en 1975. **2001.** Parution de *Love and Theft*. **2004.** Bob Dylan apparaît dans une publicité pour la marque de lingerie Victoria's Secret. Il publie le premier tome de son autobiographie, *Chronicles*. **2005.** Martin Scorsese réalise *No Direction Home*. **2006.** Parution de *Modern Times*. Il apparaît dans une pub Apple. **2007.** Dylan apparaît dans une pub Cadillac. Sortie du film de Todd Haynes, *I'm Not There,* où Dylan est incarné par six acteurs différents. **2008.** Parution de *The Bootleg Series, Volume 8, Tell Tale Signs*. **2009.** Parution de *Together Through Life* et *Christmas in the Heart*. Dylan apparaît dans une pub Pepsi au Super Bowl avec Will.I.Am. **2010.** Parution de *The Witmark Demos, Volume 9* des *Bootlegs Series* et de *Bob Dylan: The Original Mono Recordings,* ses huit premiers albums dans leur mix d'origine en mono. **2011.** Pour son 70e anniversaire, les universités de Mayence, Vienne et Bristol organisent un colloque sur son travail. **2012.** Barack Obama remet à Dylan la médaille présidentielle de la Liberté, une des deux plus hautes décorations civiles aux Etats-Unis. Il publie *Tempest*. **2013.** Publication du volume 10 des *Bootlegs Series, Another Self Portrait, 1969-1971*. La Fender Stratocaster sur laquelle il a joué au festival de Newport est vendue aux enchères pour 965 000 dollars. **2014.** Dylan apparaît dans une pub Chrysler diffusée au Super Bowl. Le message protectionniste de la pub offusque les fans. Les paroles manuscrites de *Like a Rolling Stone* se vendent aux enchères pour 2 millions de dollars. Publication de *The Basement Tapes Complete (Bootleg Series, Volume 11)*. **2015.** Sortie de *Shadows in the Night* et de *The Bootleg Series, Volume 12, The Cutting Edge, 1965-1966*. Apparition dans une campagne de pub IBM. **2016.** Il vend 6 000 pièces de ses archives à la George Kaiser Family Foundation et à l'université de Tulsa. Parution du 37e album studio, *Fallen Angels*. Participation au Desert Trip Festival. Prix Nobel de littérature.

Chronologie réalisée par Anne-Claire Norot & Johanna Seban.